

شارل لالو

مبادئ علم الجمال

الإستطيقا

ترجمة مصطفى ماهر

مبادئ علم الجمال

الإستطيقا

تأليف
شارل لالو

مراجعة وتقديم
يوسف مراد

ترجمة
مصطفى ماهر



مبادئ علم الجمال

Notions d’esthétique

شارل لالو

Charles Lalo

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: يوسف غازي

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٣٠٠ ٠

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الفرنسية عام ١٩١٢.
صدرت هذه الترجمة عام ١٩٥٩.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

المحتويات

تقديم

يميِّز التفكير الفلسفي بين نوعين من العلوم: العلوم الوضعية التي تدرس الظواهر الطبيعية لتفسيرها بإرجاعها إلى الشروط التي تعيِّنها، والعلوم المعيارية التي تدرس القِيم، كالحق والخير والجمال. وتعتمد العلوم الوضعية على المنهج التجريبي؛ في حين تستخدم العلوم المعيارية النظر العقلي. وبينما تُصدِر الأولى أحكامًا تقريرية تُصدِر الثانية أحكامًا تقديرية أو قِيمية. تلك هي النظرة التقليدية التي تميِّز بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون.

وتنقسم العلوم المعيارية إلى ثلاثة علوم: المنطق وموضوعه الحق، الأخلاق وموضوعها الخير، والإستطيقا وموضوعها الجمال. ويطلق أحيانًا على هذا العلم الأخير «علم الجمال»، غير أن هذه التسمية أصبحت اليوم مضللة؛ إذ إن موضوع الإستطيقا لم يعُد مقصورًا على الجمال.

وقد مرَّت الإستطيقا خلال تطورها منذ عصر اليونان حتى يومنا هذا بثلاث مراحل: المرحلة الدجماطيقية أو اليقينية المطلقة، ثم المرحلة النقدية، وأخيرًا المرحلة الوضعية. وعلى هذا تخرج الإستطيقا من دائرة العلوم المعيارية لتُضم إلى مجموعة العلوم الوضعية.

ذلك هو رأي المدرسة الاجتماعية الفرنسية التي أنشأها أوجست كونت، وما يقال عن الإستطيقا يقال أيضًا عن الأخلاق والمنطق. غير أن الأمر ليس بسيطًا كما يبدو من هذه النظرة السريعة، ولا يزال هناك مفكرون يشكُّون في إمكان إخضاع جميع موضوعات الإستطيقا للمنهج التجريبي، ويذهبون إلى أن وجهة النظر المعيارية لا تزال جديرة بالاعتبار.

ومؤلف هذا الكتاب، شارل لالو، وإن كان ينتمي في تفكيره وأسلوب بحثه إلى المدرسة الاجتماعية، ويعتقد مع أنصار هذه المدرسة أن الإستطيقا قد دخلت فعلًا في طورها الوضعي، غير أنه يُحس إحساسًا واضحًا بالمشكلات التي لا تزال قائمة داخل هذا العلم،

وهو لا يرفض فكرة المعيار أو المثل الأعلى، بل يحاول التوفيق بينها وبين فكرة الواقع كما هو فيدعو إلى إنشاء إستطيقا تكاملية تؤلِّف بين مقتضيات التفكير الفلسفي ومنهج البحث الوضعي في علم النفس وعلم الاجتماع.

والفائدة الكبرى التي يقدِّمها لنا هذا الكتاب هي دفع القارئ إلى التفكير المتواصل وجعله يشعر بالجوانب التي لا تزال غامضة في هذا العلم الناشئ. والكتاب على صغَر حجمه يزخر بالتأملات الفلسفية والحقائق التاريخية والمعلومات الفنية، وتتطلب قراءته لكي تكون مُجدية ثقافةً واسعة في الفنون الجميلة وخاصة التصوير والموسيقى. فقد لخَّص المؤلف في هذا الكتاب[١] خبرته الواسعة التي ترجع إلى حوالي نصف قرن، ولا أظن أن دسامة مادته وغزارة معلوماته وعمق منهجه قد أخلَّت بوضوح الفكرة والأسلوب. وسيجد القارئ المثقف متعة كبرى في مطالعة صفحاته، كما أنه سيشعر بالحاجة إلى طلب المزيد بالرجوع إلى أمهات الكتب في هذا العلم الطريف، وقد حرص المؤلف على ذكرها في ثبت المراجع.

وقد قام الأستاذ مصطفى ماهر بترجمة الكتاب أحسن قيام، فهو فضلًا عن إتقانه اللغتين الفرنسية والعربية، مزوَّد بثروة غزيرة في أصول الفنون الجميلة وتاريخها. وقد قابلته مصطلحات كثيرة لم تكن نظيراتها باللغة العربية محددة بعد، فوُفِّق إلى تحديدها مع مراعاة الفوارق اللطيفة التي أراد المؤلف إبرازها بين المعاني المتقاربة.

ويسدُّ هذا الكتاب فراغًا في المكتبة العربية، ولا شك أنه سيساهم في نشر الوعي الفني لدى المتذوقين وتبلوُر بعض نواحي هذا الوعي لدى الفنانين مما سيؤدي إلى رقي الإنتاج الفني في البلاد العربية.

يوسف مراد
أستاذ علم النفس بجامعة القاهرة
القاهرة في ٩ مايو سنة ١٩٥٨م

---

[١] ظهرت الطبعة الرابعة، مزيدة ومنقحة، في عام ١٩٥٢م. وقد نُشرت الطبعة الأولى عام ١٩٢٦م.

الباب الأول

موضوعات علم الجمال[1] ومناهجه

[1] كلمة «الجمال» مستعملة هنا في معنى عام يشمل كل موضوعات هذا العلم بما في ذلك القبح على سبيل المثال. وقد يكون ذلك إكراهًا للكلمة على تحمُّل أكثر من معناها ولذا سنبدِّل لفظة «الإستطيقا» بـ «علم الجمال». (المترجم)

الفصل الأول

موضوعات علم الجمال

(١) مشكلات العلم وكيف أُسيء وضعها – تضارب المدارس في نظرياتها

كثيرًا ما يقال إن موضوع علم الجمال صورة من الصور الرئيسية للمثل الأعلى الإنساني وهي: الجمال. وهذا القول يكون صحيحًا مقبولًا إذا كان المقصود بكلمة المثل الأعلى هو اللاواقع أو صفة الخيال والإيهام التي تشترك فيها الألعاب مع الأعمال الفنية؛ لكن إذا فهمنا من القول السابق أن المثل الأعلى هو تعديل أو تحوير للواقع بقصد تحسين هذا الواقع لكان من نتيجة فهمنا هذا استبعاد للواقعية لمصلحة المثالية. والواقعية كما نعرف، تمثل صورة واتجاهًا من صور الفن واتجاهاته، فهي فهم للجميل له ما يبرره. إذَن فعلى علم الجمال أن يقبل وجود كل المدارس وأن يفهمها دون أن يفرِّق بين الواقعية والمثالية، بين الكلاسيكية والرومانسية، أو بين اتجاه البدائيين les primitifs واتجاه التدهوريين les décadents.

العلم الحق يعلو فوق المشاحنات والتضاربات، وإن علم الاجتماع الحق، وإن علم التاريخ الحق ليعلوان على الأحزاب السياسية. إن العلم الحق يجتهد في التأليف بين الاتجاهات المختلفة مختارًا من كل مدرسة ما قد أتت به من نتائج إيجابية فعالة، متجاهلًا منها ما كان صدودًا عقيمًا عن اتجاهات الآخرين؛ لأن هذا الصدود إنما ينمُّ عن عدم فَهم لهؤلاء الآخرين، بل قد يتم أحيانًا عن عدم فهم المدرسة لآرائها ذاتها.

وسنرى فيما بعد أن هذا التأليف يحدث من تلقاء ذاته عند المراحل المتتابعة من التطور الفني. وعلى سبيل المثال: نرى أن تعارض المدرسة الواقعية والمثالية ليس في جوهره إلا تتابعًا أو تناوبًا يحدث بين مرحلتين عاديتين من مراحل تطور فن واحد.

(١-١) الإستطيقا الموضوعية والإستطيقا الذاتية

ما زالت المناقشة محتدمة حتى اليوم حول ما إذا كان يجب أن تكون الإستطيقا — علم الجمال — علمًا موضوعيًّا أو علمًا ذاتيًّا. وبناء على الفرض الأول نقول إن الجمال كائنٌ ما، أو جمال أي عمل فني، إنما ينبع من صفات خاصة بهذا الكائن أو العمل. وهذه الصفات تصل من الخارج إلى عقل المتأمل بطريقة قريبة من التأثير الضوئي وهو ينطبع في شبكية العين. فالمتأمل ليس هو الذي يخلق هذه الصفات بل لو حدث أن تدَخَّل هو ليعدلها؛ فإن تعديلها لن يكون إلا تشويهًا. هذا هو شأن الجمال المطلق عند أفلاطون، والجمال عنده — مثله مثل الخير والكمال اللذين يعكسهما — يوجد قبل أن نوجد نحن وبدوننا وخارجًا عنا، يوجد في العالم فوق الحسي، عالم المُثل. ويمكن أن نوضح الأمر بمثال ملموس فنقول إن القيمة الإستطيقية لحيوانٍ ما تعتمد على مكانه السامي أو المنحط في سلَّم الكائنات كما يرتبه علماء الطبيعة. فإذا نحَّينا وجهات النظر الأخرى جانبًا؛ فإن الجمال الإنساني أسمى من الجمال الحيواني، والجمال الحيواني أسمى من الجمال النباتي أو الجمادي، إن جاز لنا هذا التعبير.

وعلى العكس من ذلك، ينكر علم الجمال الذاتي بحقٍّ وجود هذا الجمال الخارجي الذي لا يعتمد في شيء على طبيعتنا العضوية والمفكرة. إن الجمال الوحيد الذي يمكن لنا أن نتحدث عنه لا يوجد إلا «فينا وبنا ومن أجلنا». إن جمال أو قبح الأشياء والأشخاص لا يرجع إلى طريقة وضعها خارجًا عنا، بل يرجع إلى الطريقة التي نتصوَّرها بها في فِكرنا. فهي ليست قبيحة وليست جميلة في ذاتها، بل هي ما هي، وكل صفة هي خارجة عن جوهرنا فنحن الذين نضفيها عليه.

ومثال ذلك أن غروب الشمس يثير في نفس الريفي فكرة على جانب قليل من الجمال هي فكرة العشاء مثلًا، ويثير في نفس عالم الطبيعة فكرة التحليل الطيفي، وهذا شيء ليس من الجمال أو القبح في شيء، بل هو شيء يمكن فقط أن يكون صحيحًا أو غير صحيح؛ إن غروب الشمس ليس جميلًا إلا لمن نظر إليه بعينَي فنان، وقد اتخذت نفسه وضع التأمل. واتِّباعًا لهذا الرأي، لن يزيد علم الجمال عن أن يكون بابًا من أبواب علم النفس.

هذا هو اتجاه كثير من المحدثين، اتجاه تدعَّم بعد «نقد» كانط kant.[١] وكان كانط يرى أن جمال الشيء لا علاقة له بطبيعة هذا الشيء، وإنما هو نتيجة «للعب حر

[١] إشارة إلى كتاب كانط «نقد الحكم». (المترجم)

للخيال والفهم» يحدث لدى المشاهد وهو أمام الشيء أيًّا كانت طبيعة هذا الشيء خارجًا عنه.

وما زال التعارض بين الشخص المفكِّر والموضوع المفكَّر فيه يكوِّن شبه مشكلة يواجهها الباحثون حتى الآن. والواقع أن المسألة الحقيقية ليست البحث في فصل هذين الجانبين بل في تعاونهما. فكما أنه لا يوجد إبصار بدون شبكية ولا أشعة ضوئية — إلا في حالة الهلوسة أي في حالة الخطأ — كذلك الفنان لا يعجب «بطريقة ذاتية» إلا بما كانت له نسب منسجمة «موضوعيًّا». وإن جمال الأنغام المتسقة consonance وقبح الأنغام المتنافرة dissonance يعتمد جزئيًّا علينا نحن وعلى اهتزازنا الشخصي، ولكننا نكون تابعين لها؛ حيث إنها هي التي تهزُّ أنفسنا وأبداننا. وإن الشخص الذي لا يراعي في إعجابه الشخصي طبيعة الأعمال موضوع الإعجاب، لا يمكن إلا أن يكون مجنونًا.

إذَن فالإستطيقا علم موضوعي وذاتي في وقت واحد ودون انفصال. وهذا يعني أن قوانين الجمال ليست خاصة بالمواضيع المفكَّر فيها ولا بالشخص الذي يفكر فيها، بل هي عبارة عن بعض علاقات بين الجانبين، هي عبارة عن صور للتفاعلات العديدة المتبادلة بينهما.

(٢) المشكلة الحقيقية: الجمال الطبيعي والجمال الفني[٢]

إن المشكلة الجوهرية لدينا هي البحث عما إذا كان الموضوع المباشر الأساسي للإستطيقا هو الجمال في الفن أم الجمال في الطبيعة.

والحق أن الخلط بين هذين النوعين من الجمال يُعتبر أحد الأوهام الأكثر شيوعًا وضررًا. إننا نقدِّر قيمة لوحة من اللوحات بِناءً على ثروتها في الألوان أو توازن كتلها masses، وفي نفس الوقت على حُسن محيًّا ونضارة الموديلات اللواتي استُخدمن في المرسم. وفي تقديرنا لروايةٍ ما نضع في مستوى واحد أسلوب الرواية أو تأليفها ووجود أو غياب أبطال كرام مستظرَفين. وباختصار نقول: إن الجمهور عامة يودُّ أن يجد في عملٍ فنيٍّ ما الأشخاص أنفسهم والأشياء ذاتها التي تستحوذ على إعجابه أو التي يحبها أيضًا في الطبيعة عندما يلاقي ما يناظرها. إن الجمهور لا يعرف أو لا يودُّ أن يكون لديه نوعان من الإعجاب بطبقتين من القِيم لا يوجد بينهما مقياس مشترك.

---

[٢] انظر: شارل لالو في كتابه introduction à l'Esthétique ص٤٩ إلى ص١٥٧.

وهذا الاعتقاد العامي يجد له مؤيدِين كثيرين من أصحاب النظريات ومن الفنانين. إن «اتِّباع الطبيعة» نصيحة يقدمها كل الأئمة، وإن «العودة إلى الطبيعة» لهِي الملجأ الأسمى الذي يلجأ إليه كل المصلحين والذي يدعيه كثير من «الشباب». وإن الإنسان ليدهش عندما يجد هذا المبدأ ذاته عند المدارس التي تقف بعضها من بعضٍ موقفَ المعارضة، نجده عند بوالو Boileau، عند هوجو Hugo، وعند زولا zola، وهم مؤلفون تتعارض أوصافهم للطبيعة الإنسانية أو الكونية أوضح التعارض. فهل هناك إذَن أكثر من طبيعة واحدة؟ الواقع أنه يوجد في التاريخ «طبيعات» بقدر ما قد وُجِد من المدارس الفنية المختلفة.

والحق أن الطبيعة ليست لها قيمة إستطيقية إلا عندما يُنظر إليها من خلال فنٍّ من الفنون، عندما تكون قد تُرجمت إلى لغة الأعمال التي أَلِفتها عقلية شكَّلها تكنيك ما technique «فالطبيعة الفنية أمامنا — كما يقول هنري دلكروا H. Delacroix — تُشبِه عملًا من الأعمال الفنية». إن الجبال تكون جميلة عندما نكون نحن رومانسيين ولكنها كانت قبيحة أو عديمة القيمة في نظر الكلاسيكيين الإغريق والرومان والفرنسيين. وعلى النقيض من ذلك قال الرومانسيون والواقعيون عن الطبيعة المجمَّلة التي تتمثل في الحدائق المنسَّقة على الطريقة الفرنسية إنها قبيحة. والحقيقة التي نود أن نقررها هي أن ثمة جمالًا غير ذي موضوع إستطيقيًّا anesthétique[٣] يوجد في الطبيعة الوحشية brute وثمة جمال إستطيقي كاذب pseudo-esthétique للطبيعة النموذجية المحلاة أو المختارة، ثم هناك أخيرًا الجمال الإستطيقي حقًّا وبذاته وهو الجمال في الفن. ويمكن أن نقول إن نظام «المحاكاة» المبهم يواجه النوع الأول من الجمال عندما يكون واقعيًّا réaliste على طريقة زولا Zola، ويواجه النوع الثاني من الجمال عندما يكون مثاليًّا idealiste تبعًا لأرسطو وبوالو. ويمكن القول بأن مدرسة «الفن للفن» التي تضم لكونت

[٣] يجب التفريق بين ما هو إستطيقي أي جميل esthétique وبين ما هو لا إستطيقي أي قبيح inesthétique ثم ما هو غير ذي موضوع إستطيقيًّا، أي ما كان خارجًا عن الميدان الإستطيقي anesthétique أي محايد تعوزه الصفة الإستطيقية. ومثل ذلك قولنا: أخلاقي أو طيب moral ولا أخلاقي أي شرير immoral ثم ما كان غير ذي موضوع أخلاقيًّا أو ما كان خارجًا عن الميدان الأخلاقي amoral أي غريب عن القيم الأخلاقية. وهكذا أيضًا منطقي logique ولا منطقي illoglque ثم ما كان غير ذي موضوع منطقيًّا alogique. انظر: Le Vocabulaire philosophique de Lalande.

دليل وفلوبير وجنكور Leconte de Lisle, Flaubert, Goncourt وأتباعهم هي التي وعت بوضوح الجمال الإستطيقي الذي لمسه كانط kant وأكده هِجل Hegel وكثيرون من أصحاب النظريات.

أما في المدرسة الألمانية لـ «العلم العام للفن»؛ فإن دسوار Dessoir وأوتيتس Utitz خاصة يقولون اليوم برأي مخالف للرأي السابق كل المخالفة. إنهم يرون أن الفن له أهداف عديدة في الحضارة؛ له على سبيل المثال وظائف دينية وقومية ونفعية وعاطفية. وما الجمال في نظرهم إلا وسيلة من الوسائل التي يستخدمها الفن ليقوم بوظائفه هذه الخارجة عن الميدان الإستطيقي، ولن يصبح الجمال الغاية الوحيدة إلا في حالة المهارة الأدائية virtuosité التي لا تزيد عن كونها احتضارًا بالنسبة للفن. ذلك أنه – حسب رأي هذه المدرسة – لا يلتقي الفن والإستطيقا إلا في العصور الكلاسيكية، فالفن القوطي gothique مثلًا كانت له أهداف كثيرة خلاف الجمال، فهو لذلك ليس فنًّا إستطيقيًّا. وجدير بالذكر أن الإستطيقا القديمة لم تكن إلا سيكولوجية للعقلية الكلاسيكية مفروضٌ عليها أن تتجاهل العقليات الأخرى. أما فيما يختص بالطبيعة؛ فإنها لا تختلف عن الفن إلا في أنها أقل سرعة منه في استخلاص القيم الإستطيقية التي تحويها هي بين الكثير من القيم الأخرى، في حين أن الوسائل الفنية «التكنيكات» les techniques معدَّة لتُبرز لنا بطريقة مباشرة هذه القيم الإستطيقية.

إن هذا «العلم العام للفن» هو في الواقع علم عام للإنسانية، تدخل فيه الإستطيقا كجزء تابع أو عرضي؛ وعلى هذا فإن المدرسة التعبيرية expressionisme المعاصرة على حق في القول بأنه ليس لعملٍ فنيٍّ ما قيمة إلا بقدر ما يعبِّر بشدة عن إحدى الشخصيات أو الحضارات، بغض النظر عن كونه جميلًا أو قبيحًا، لا بقدر ما يحويه من جمال شكلي.

هذا الفهم ينتسب إلى النزعة الطبيعية لتين وجويو Taine, Guyou بإحساسه الممتاز بتعقيدات الحياة الملموسة، وسنعود مرة ثانية إلى طبيعية تين وجويو التي تفسر وتقيِّم الأعمال الفنية على أساس ظروفها الخارجة عن الميدان الإستطيقي. والجديد في هذا الاتجاه هو أنه يُلقي في خضم الإبهام وعن عمدٍ ما قد اجتهد الآخرون في إظهاره وتوضيحه، ونعني بهذا: العوامل الإستطيقية والعوامل الخارجة عن الميدان الإستطيقي للجمال.

إن الناس كلهم يعرفون أن لقَصرٍ ما وظائف أخرى تتجاوز حدود الجمال، لا بد مثلًا أن يكون دافئًا صالحًا للسكنى. والأمر كله يتلخَّص في معرفة ما نكسبه أو ما نخسره إذا خلطنا عمدًا وظائف الفن المختلفة بعضها في بعض، أو إذا ميزناها ووضحناها. إننا

بلا شك نفضِّل التحليل. وإن التمييز الحق الذي لا بدَّ منه هو التمييز بين الفن والطبيعة لا بين الفن والإستطيقا.

(٢-١) القول التقليدي بالمحاكاة في الفن

هذا الاختلاف، الذي كثيرًا ما يخفيه التجاهل، يتحقق بحقائق ثلاث رئيسية:

أُولاها: أن هناك فنونًا بأكملها عبارة عن إنشاءات صناعية بحتة في أغلبها تقدم لها الطبيعة العناصر لا التأليفات combinaisons، مثَلُ هذه الفنون: الموسيقى والعمارة، بل الشِّعر أيضًا.

ثم حتى في الفنون التمثيلية représentatifs أو الطبيعة naturalistes بحكم هدفها نرى أنه توجد أنواع فنية تنحاز بعيدًا عن الجمال الطبيعي: مثَلُ ذلك الفن الزخرفي المؤسلَب stylisé أو «المجرد» والأرابسك ثم صور الأشخاص؛ فإن الجمال الطبيعي للأشخاص لا علاقة له بالجمال الفني للوحة. فصورة امرأة جميلة ليست بالضرورة صورة جميلة. وإن صورة امرأة قبيحة أو عادية بطبيعتها يمكن جدًّا أن تكون تحفة فنية رائعة. خذ مثلًا ما حقَّقه فلاسكيث Velasquez ورمبرانت Rembrandt وكثير غيرهما. إن محكَّ «جمال» حصان سباق أو حصان جرٍّ أو محكَّ جمال التهابٍ ما، هو من اختصاص علم الحيوان أو فن تربية المواشي أو الطب، غير أننا في هذه الموضوعات ذاتها نجد أن ذَوق الفنان أو المتذوِّق يحكم بطريقة أخرى وينصبُّ على شيء آخر.

وأخيرًا نرى أنه حتى عندما يلتقي الجمالان: جمال الطبيعة وجمال الفن؛ فإن هذا الالتقاء لا يكون إلا تصادفًا عرَضيًّا أو حادثًا تاريخيًّا عابرًا لا يدخل في صميم طبيعة الفن والجمال في شيء. فمن ناحية ليس ثمة ما يمنع كاتبًا واقعيًّا أو «ابتذاليًّا trivialiste» مثل زولا من أن يصف شخصًا أو منظرًا أو موقفًا معنويًّا يكون موضع إعجاب الناس في الحياة الواقعية. ومن ناحية أخرى يمكننا أن نقول كقاعدة عامة: إن المدارس الكلاسيكية لكل الفنون من كل الأزمنة تنشد تطابق هذين الجمالين، في حين أن مدارس «قبل الكلاسيكية préclassicisme» ومدارس «بعد الكلاسيكية post-classicisme» تتجنب تحقيق هذا التطابق. وهكذا نرى سوفوكل Sophocle وفرجيل Virgile وكورني Corneille وراسين Racine وفيدياس Phidias وفنشي Vinci ورفائيل Raphaël يختارون صفوة أبطالهم أشخاصًا يمكن أن يكونوا جديرين بالإعجاب في الحياة الواقعية إذا حدث أن قابلناهم. وعلى النقيض من ذلك نجد أن أولئك الذين سبقوا هؤلاء الفنانين أو أتَوا بعدهم مثل

رواد البلياد La Pléiade والرومانسيين والواقعيين في ميدان الأدب والبدائيين والانطباعيين impressionistes في ميدان التصوير peinture، هؤلاء جميعًا تحاشوا النماذج المجملة وقالوا إنها أصبحت عديمة الطعم والقيمة. إن الكمال الطبيعي الذي هو موضوع من موضوعات العلم، والكمال الإستطيقي الذي هو من شأن الوسيلة الفنية technique، هذان الكمالان يمكن أن يتطابقا ولكن لا يمكن أن يكونا شيئًا واحدًا.

«إن الجمال الطبيعي — كما يقول كانط — شيء جميل، أما الجمال الفني فهو تمثيل جميل لشيءٍ ما» — لشيءٍ ما ليس مفروضًا فيه بالضرورة أن يكون جميلًا جمالًا آخر كائنًا في الطبيعة. وإن كان هاملت Hamlet قد أعلن أن الفن يضع مرآةً أمام الطبيعة فقد رد عليه ويلد Wilde بقولٍ طريف، قال: إن ذلك ليجعل الناس تعتقد أنه مجنون! «إن الطبيعة — كما يقول أوجين دلكروا — قاموس» وليست كتابًا. إنها مواد وليست بناءً! ويؤكد الأخوَان جونكور في بعض مؤلفاتهما على لسان شخص يعبِّر عن آرائهما: «إن التصوير الفوتوغرافي يبيِّن إلى أي حدٍّ يختلف الفن عن الحقيقي»، وقد أوضحَت ذلك من قبلُ المناظر المصورة على أساس الخداع البصري "les panoramas en “trompe-l’œil التي أصبحت لا تُرى إلا في الأسواق الشعبية. ويؤكد نفس الأمر الاتجاه الواقعي المتطرف le superréalisme في السينما. إن الفن عملية صياغة أسلوبية stylisation، والطبيعية دون أسلوب تخرج عن المجال الإستطيقي.

وبناءً على ما تقدم يمكننا — أو إذا اتبعنا رأي بعض المدارس والاتجاهات الفنية — علينا أن ننشئ جمالًا فنيًّا من قبحٍ طبيعي. وهكذا استطاع روزانكرانتس Rosenkranz — وهو من أتباع هِجل — أن يكتب مؤلَّفًا عن «إستطيقا القبح» Esthetique du Laid وهذا لا يمنع بتاتًا من الجمع أحيانًا بين النوعين من الجمال: الفني والطبيعي على الطريقة الكلاسيكية أو الأكاديمية، فكما يقول تين على وجه التقريب: «إن القبح جميل لا شك في هذا، ولكن الجميل أكثر جمالًا». أما من يحتم دون استثناء الجمع بين الجمالين فهو يحكم على نفسه بتجاهل أعمال فنية ممتازة لا شك في روعتها، بل يحكم على نفسه بتجاهُل مدارس بأكملها في كل الفنون.

يقول البعض: «إن الجمال هو ما يسُرُّ»، ولنضِف إلى ذلك: «هو ما يسُرُّ وجدانًا فنانًا». ويقال أيضًا: «ليس في الفن شيء لم يكن من قبل في الطبيعة»، ولنضِف إلى ذلك — على طريقة ليبنتس Leibniz — «إلا الفن نفسه».

(٣) هل الإستطيقا فلسفة للفن أم للنقد أم لتاريخ الفن

إن الإستطيقا لا تتخذ من الجمال الطبيعي موضوعًا لها إلا بقدر ما يكون هذا الجمال مقيَّمًا خلال فن من الفنون وعلى أساس المحكَّات ذاتها، كما لو كان الجمال وسيلة فنية ملازمة لطبيعة الأشياء. إن الموضوع الحق المباشر للإستطيقا هو القيم الفنية الإيجابية أو السلبية، أي الوسائل الفنية الجميلة أو القبيحة.

إن الفن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحوير لمواد الطبيعة بواسطة الإنسان، هو كما قال بيكون Bacon «الإنسان مضافًا إلى الطبيعة». وهذا المعنى يشمل إذَن الفنون الميكانيكية والصناعية، أي الفنون التطبيقية مثل فن المهندس وفن الطبيب. هذه الفنون التي اتصلت أثناء انتقال الحرف وبطريقة غير محسوسة بالفنون الجميلة الأساسية: الأدب والفنون التشكيلية والموسيقى ومركَّباتها.

والشيء المشترك بين هذه الصور المختلفة من الفن هو فكرة الصناعة أو الإنتاج. أليس إذَن هذا المعنى هو معنى كلمات poésie (شِعر) وtechnique (وسيلة فنية أو صنعة) عند الإغريق؟ ثم كان النشاط الإنتاجي من الحرية المطَّردة؛ بحيث ابتعد عن الناحية الميكانيكية مقتربًا من الفنون الجميلة التي تكون الموضوع الحقيقي للإستطيقا، ويتضمن هذا النشاط إذَن عملية خلق خيالي وترفًا ولعبًا وخداعًا مقصودًا: خداعًا مجردًا عن الغرض حتى في التمتع الشهوي ورمزية لا شعورية أو مستترة، ثم مثلًا أعلى إلهاميًّا يحرر دوافع حياتنا الوجدانية والشهوية والانفعالية والعاطفية الجامحة.

هذا هو الموضوع الأساسي للإستطيقا كما سنوضِّحه بدقة شيئًا فشيئًا.

وقد اضطلع بالدراسة الوضعية لهذا الخَلق الخيالي النقدُ الأدبي والنقد الفني من ناحية ثم تاريخ الفنون المختلفة من ناحية أخرى. وكما أن علم المنطق هو تفكير فلسفي في القوانين الخاصة بأي حقيقة من الحقائق وفي العلوم التي تنتهي إلى هذه الحقائق، وكما أن علم الأخلاق هو تفكير فلسفي في سيكولوجية النشاط الفردي والاجتماعي وفي العلم الخاص بعادات الناس، كذلك الإستطيقا في حقيقتها ينبغي أن تكون قبل كل شيء تفكيرًا فلسفيًّا في النقد الفني وفي تاريخ الفن، هذه الأشياء التي مهدت لها السبيل من قبل.

الفصل الثاني

مناهج الإستطيقا

(١) مسائل تمهيدية

لا يوجد منهج لوضع منهج للإستطيقا:

هل يمكن أن يكون للإستطيقا منهج؟ بل هل ينبغي أن يكون لها منهج؟

(١-١) الصوفية الإستطيقية le mysticisme esthétique

يفضِّل الصوفيون على الدوام الوقوف موقفًا سلبيًّا، ويرون أن الذكاء وحده لا يكفي لفهم الجميل حق فهمه وإنما يجب أن نضع أنفسنا خارج الذكاء (أو على حدِّ تعبيرهم: فوق الذكاء) في حالة الانجذاب l'extase التي هي تكشُّفٌ غير عقلي للحقائق فوق الحسية. ولا يصل إلى هذه الحالة حسب رأي أفلوطين Plotin إلا «الموسيقِي والعاشق والفيلسوف»، «إن الفن عبادة» كما يقول رسكن Ruskin.

ويبدل البرجسونيون المعاصرون الانجذاب بالحدس intuition ولكنهم يصلون إلى نفس النتيجة السابقة؛ أن تشرح الجمال وتفسِّره هو أن تحياه، هو أن تنفعل به في أعماق نفسك، أما تحليله فهو إذابةٌ وقتلٌ له.

والحدس وكذلك الانجذاب يتجاوزان ويودان أن يتجاوزا حدود «الحق والباطل، الخير والشر، الجميل والقبيح» كما يتصورها العامة والعلماء. ومعروف أنه ليس هناك منهج يتجاوز حدود العقل، ومن المستحسن ألا يكون هناك منهج من هذا النوع. إن الإستطيقا يجب أن تأتي من القلب لا من العقل، وإن علم الجمال إلهام وليس تفكيرًا.

(١-٢) الانطباعية L'impressionnisme

يقول أناتول فرانس: «إن في الإستطيقا — أي هناك في السحب بعيدًا عن الواقع — يكون الجدال أكثر وأحسن منه في أي موضوع آخر، وعليك هنا أن تكون حذرًا.» وليس من شك في أن هذا الرأي يمثِّل نزعةً نصف تشككية في الإستطيقا un demi-septicisme «هل ينبغي ألا يكون هناك إستطيقا ولا نقد؟ لست أقول هذا، وإنما يجب أن نعرف أننا بإزاء فن، وأنه يجب أن نضع فيه العاطفة والحسن وهما شيئان لن يكون بدونهما فن. إن سحر كليوبطرة ورقَّة سان فرانسوا الأسيزي Saint François d'Assise وشِعر راسين لا يمكن تحويلها إلى قوانين، وإن كانت هذه الأشياء لتدخل في نطاق علم من العلوم؛ فإنه سيكون علمًا مختلطًا بالفن، علمًا إلهاميًّا قلقًا يعوزه الكمال على الدوام.»

فالإستطيقا إذَن من شأن الفن لا من شأن العلم. وقد قدَّم لنا أناتول فرانس وجول ليميتر A. France, J. Lemaitre نماذج جميلة جدًّا لهذا الفن، إلا أن مذهبيهما يتَّصفان بالسلبية. لكن برجسون يقول: ليست الحياة أقل سرًّا وخفاءً من الفن، ونحن في ميدان الحياة إذا أردنا أن نفهم عملية الهضم أيحسن أن نشرِّح المعدة أو أن نكتفي بأن نهضم وحسب؟ فلنتمتع إذَن بانطباعاتنا الشخصية؛ فإن هذا حسن، وإن حاولنا أن نتعدى التمتع إلى الفهم؛ فهذا أحسن.

ومن جهة أخرى نلاحظ أننا نثبت الحركة عندما نسير، ونثبت العلم عندما نعرف، وكذلك فنحن نثبت الإستطيقا العلمية عندما نفسر الأحكام التقييمية للفن وشروطها التكنيكية.

(٢) الإستطيقا التجريبية[١]

إذا تساءلنا هل ينبغي أن تكون دراسة الجميل دراسة قياسية déductive أو دراسة استقرائية inductive؛ فإن ذلك سيكون سوء وضع للمشكلة؛ ذلك أننا في أيامنا هذه لا يفصل العلم بين المنهجين كما كان الحال في الفلسفة المدرسية scolastique. إن العلم

[١] انظر شارل لالو في كتابه «الإستطيقا التجريبية المعاصرة» ص٢٨–١١٥.
Ch. Lalo. L'Esthétique experimentale Contemporalne.

اليوم يضمهما متسانِدَين في الاستدلال التجريبي، وعلينا أن نختبر الآن الدور الذي يلعبه التجريب في الإستطيقا.

قدم عالم الطبيعة المعروف فخنر Fechner مناهجه التجريبية الإحصائية المعروفة «السيكوفيزيقية» لقياس الشدة الذاتية والنوعية لإحساساتنا عن طريق قياس مثيراتها؛ لأن هذه المثيرات موضوعية وكمية، هي وحدها، ولذلك يمكن قياسها.

وقد بحث فخنر أيضًا في قياس شدة اللذة الإستطيقية الباطنية الشخصية عن طريق تجارب منظمة تنظيمًا منهجيًّا على أساس أشياء تُحدث هذه اللذة، وتكون لهذه الأشياء صفات ومميزات إستطيقية يمكن قياسها ماديًّا. وقد سُمي هذا المنهج «الإستطيقا السفلية» l'esthétique d'en bas أو «الإستطيقا التجريبية»؛ وذلك كردٍّ فعلٍ مضاد «للإستطيقا العلوية» l'esthétique d'en haut القديمة التي كانت ميتافيزيقية أو قياسية قبلية والتي كانت نوعًا من «الميتاإستطيقا».

ولكي يمكن الوصول إلى قوانين كلية يجب أولًا الاهتمام بتبسيط التجارب التي يحيطها التعقيد المعروف في الموضوعات الفنية بهالةٍ من الإبهام. ويجب بعد ذلك أن نُخضع لهذه التجارب عددًا كبيرًا من الأفراد العاديين حتى نستبعد خصوصيات الأذواق الفردية الاستثنائية أو الشاذة التي تحول دون استخلاص «العلاقات الضرورية النابعة من طبيعة الأشياء». ويمكننا — على العكس — بإحصاء النتائج الجماعية، إقامة النموذج الوسط العادي للذوق ثم المنحنيات البيانية التي تمثل تغيراته.

ولنأخذ هذا المثال: لماذا تبدو لنا أبعاد نافذةٍ ما مستطيلة الشكل أكثر استحسانًا من أبعاد نافذة أخرى؟ لنبسط أولًا التجربة. إننا نقيِّم هذه النافذة بالقياس إلى نوافذ أخرى وبالقياس إلى الواجهة وإلى أقسام كل مصراع. وهذه المجموعة من الأشياء التي تبدو لأول وهلة بسيطة هي في الواقع معقدة غاية التعقيد. وعلى ذلك فإننا في التجربة — أي بعد التبسيط — لن نشاهد إلا مستطيلات منعزلة اختيرت اختيارًا منهجيًّا لتكون موضوعات للاختبار، ويُطلب إلى كل فرد مختبَر ألا يفكر إلا في العلاقات بين أبعادها وحسب، وأن يستبعد من ذهنه كل تطبيق عملي ممكن لهذه المستطيلات (كأن تكون بطاقات، أو إطارات صور مثلًا)؛ ذلك أن هذه الأفكار المتواردة الخارجة عن الميدان الإستطيقي تعقد أو تزيد في تعقيد الأحكام التقييمية التي هي موضوع التجربة.

ولأول وهلة يمكن أن نظن أن العلاقات بين أبعاد هذه المستطيلات أشياء لا دلالة لها. ولكن الأمر في الواقع ليس كذلك؛ فقد اتفقت الإحصاءات المتكررة على وجود نوع من الاستحسان النسبي للمربع، ومن الاستقباح الواضح للمربع المطاول، وعلى وجود شيء

من التحقير للمستطيلات المسرِفة في الطول كما لوحظ أن أكثرية التفضيل تحظى بها العلاقة المسماة بـ «القطاع الذهبي» la section d'or أو بـ «الرقم الذهبي» le nombre d'or «ليوناردو دافنشي» وهي أجمل النسب على الإطلاق.[٢]

وهذا التفضيل الراسخ بقي سره غريبًا حتى اليوم، وقد ظن أحد السابقين على فخنر أن يثبته نظريًّا لا تجريبيًّا على أساس اعتبارات ميتافيزيقية ورياضية. والواقع أنه في المستطيل الذي يمثل «القطاع الذهبي» نلاحظ أن نسبة الضلع الصغير إلى الكبير هي نسبة الكبير إلى مجموع الضلعَين. وفي عبارة أخرى نقول إن في هذا الشكل المبسَّط نلاحظ وجود الحد الأقصى للوحدة unité منسجمًا مع الحد الأقصى للتباين diversité. ونلاحظ نفس العلاقة أيضًا بين الكميات الثلاث المختلفة التي تمثِّل المعطيات الوحيدة لحكمنا التقييمي. وعلى العكس مما سبق نجد من بين الأشكال المستقيمة أن المربع يمثل كثيرًا من الوحدة، بينما لا يمثل أي نوع من التباين، وهذا يؤدي إلى الرتابة والثقل، أما المربع المشوَّه أو المستطيلات الطويلة جدًّا فإنها تمثِّل كثيرًا من التباين وقليلًا من الوحدة في العلاقات التي ندركها بين أضلاعها، ويؤدي هذا إلى ضعف في بنائها أو قلة في انسجامها.

وهكذا يكون الإدراك المبهم للوحدة مع التنوع variété هو السبب الخفي لتفضيلاتنا التي تبدو في الظاهر مستعصية الفهم. وإن الإستطيقا التجريبية باستخدامها الحقائق والوقائع لتقيم في صلابة ما قد تنبأت به الإستطيقا الميتافيزيقية عن طريق مصادفة سعيدة؛ ولكنها مصادفة يحوطها كثير من صدَف الخطأ وكثير من الفروض التعسُّفية أو عديمة القيمة أشاعتها خرافة الأعداد البسيطة. وسنصادف تطبيقات أخرى أكثر وضوحًا لهذا القانون. المثمر الخاص بالانسجام أو البناء القوي الخاص بالشكل الجيد la bonne forme.

[٢] هذه النسبة هي الكسر اللاعقلي ١/١,٦١٨ حيث «١» يمثل الضلع الصغير و«١,٦١٨» يمثل الضلع الكبير. وكذلك ٥/٨، ٨/١٣، ١٣/٢١ وهي تقريبات أخرى تصاعدية (قارن بين العلاقات البسيطة بين الأنغام المتسقة الموسيقية les consonances musicales التي توضع بطريقة أخرى: ١/٢، ٢/٣، ٣/٤ … إلخ). وقد استخدم فخنر ثلاثة مناهج تجريبية: ملاحظة الأشياء المستعملة والتي يفضلها الجمهور (كملاحظة حجوم الكتب والبطاقات … إلخ)، وبناء أشكال وتحوير هيئتها حسب إرادة الشخص الموضوع موضع التجريب، ثم الاختيار التفضيلي بين الأشكال البسيطة التي توجد في اختبارات القيم الإستطيقية التي تُعدُّ مقدمًا (حتى يمكن الحكم حكمًا فعليًّا على ذوق فرد من الأفراد أو على الذوق الشائع أي الذي يعتبر أحسن ذوق في مجموعة الأفراد المختبرين).

(٢-١) قيمة التجريب في الإستطيقا

إن علمًا وليدًا كالإستطيقا ينبغي أن يستعين بكل المناهج الوضعية، ولكن بعد أن يضع لكل منها حدوده الحقيقية. والمنهج التجريبي الذي نحن بصدده هو بمثابة نوع من «الذرية الإستطيقية» المجردة atomisme esthétique ويذكرنا بعلم الحياة الذي إذا أراد دراسة عملية الهضم مثلًا بدأ بالتحليل المنفصل لكل ذرة من ذرات الأكسجين والأزوت في أعضائنا. وقد أدى هذا التحليل المنفصل إلى ما نلاحظه في الحالة الراهنة لعلومنا من أنه لا يمكن بسهولة لعلم الحياة أن يصل إلى دراسة واقعية واضحة لوظائف المعدة؛ لأن تلك الوظائف لا توجد إلا للجهاز في مجموعه. وبالرغم مما أسلفنا؛ فإن هذه الكيمياء التمهيدية لها قيمتها وفائدتها التي تُنبئ بلا شك بمستقبل غنيٍّ مثمر. والواقع أن فخنر وأتباعه لم يتمكنوا حتى الآن من أن يستخدموا في اختباراتهم سوى بعض الأشكال البسيطة مثل المستطيلات والبيضاويات والمثلثات والصُّلبان ومستقيمات مقسَّمة أو موضوع بقربها نقطة مثل حرف i ومجموعات مركبة فيها نقط كثيرة أو قليلة العدد وسطوح كبيرة أو صغيرة فيها ألوان فاقعة أو باهتة متوازنة بعضها مع البعض، وتؤدي إلى خلق أو تعكير إحساس الفرد بالتوازن عند إيحائها بعلاقات معينة بين الكميات وبمعادلات خاصة بين الكيفيات.

وكان المصور هوجارت Hogarth يفضِّل على الخط المستقيم والخطوط المنحنية الخط المموَّج «خط الجمال» والخط المتعرِّج serpentine «خط الطلاوة la ligne de la grâce».[٣] وقد استطاع الموسيقيون بعد تجريب ممتاز محقق أن يتوصلوا منذ العصور القديمة إلى العلاقات الكثيرة أو القليلة البساطة للفترات intervalles المتناسقة أو المتنافرة أو النشاز، ولكن هذا المنهج الذي اتبعوه غير صالح للكشف عن الأشكال الأخرى الملموسة في الأعمال الفنية. ذلك أن كل فن هو بوليفونية une polyphonie أي هو تأليف بين عدد

[٣] في كتابة «تحليل الجمال» l'Analyse de la Beauté (عام ١٧٥٣م والمترجَم من الإنجليزية إلى الفرنسية عام ١٨٠٥م) ينسب هوجارت إلى هذه الأشكال المصطنعة قيمًا ثابتة ومطلقة ويسميها مؤنثة ويعلن أنها هي الشائعة «الموضة». وهذا ما يجعلها نسبية إلى حدٍّ كبير. إن هذه الأشكال هي في الواقع ما يميِّز الأجسام والكورسهات المرسومة على طريقة فاتو Watteau والأساليب المسماة روكاي، روكوكو، ولويس الخامس عشر أو شبندال rocaille, rococo, Louis XV, Chippendale.

من «الأصوات»؛ حيث لا يكون للصوت أو الجزء الواحد منفردًا قيمة كبيرة وإنما تكون قيمته بالنسبة للعلاقات الانسجامية مع الأصوات — الأجزاء — الأخرى.

وبناءً على هذا يمكن القول بأن فخنر قد درس فقط بناء جزءٍ واحد منفصل من «الأجزاء» المكوِّنة للفن، واعتقد آنئذٍ أن عليه أن يهمل إهمالًا منهجيًّا متعمدًا الأجزاءَ الأخرى والبناء الأعلى للكونترابنتو contrepoint الذي تهدف هذه الأجزاء الداخلة فيه إلى إبداع جماله. ومن النماذج التي توضِّح هذا القول: البوليفونية الموسيقية التي وإن لم تكن النموذج الوحيد؛ فإنها تعتبر أوضح النماذج. إن في إمكاننا أن نقول إن كل عمل فني هو لعبة تأليفات ذات بوليفونية أو هو كونترابنتو من بناءات عقلية وتكنيكية ينتج عنها في النهاية بناء البناءات أو البناء الأعلى supra-structure الذي هو الكل في العمل الفني سواء كان هذا العمل الفني موسيقيًّا أو تشكيليًّا أو أدبيًّا[4] وقد أوحت ألعاب التماثُل

[4] اللوحة الفنية بوليفونية من عدة «أصوات» لا تتوافق مع الطبيعة بقدر توافقها مع أسلوبٍ ما مصطلح عليه؛ هذه «الأصوات» أو العناصر نعني بها السطح وامتداد المنظور والألوان المحلية والصبغة العامة والأنماط الطبيعية والمثالية ... إلخ. وإن بيت شِعر جميل هو كونترابنتو شبه موسيقيٍّ مركَّب من أربعة أو خمسة أجزاء رئيسية: إيقاعات، رنينات، روابط منطقية أو نحوية، معانٍ حرفية، إيحاءات شخصية. وتبين إحدى التجارب البسيطة كيف أن صوتًا واحدًا ناشزًا يفقد البيت الشعري قيمته أو يضعفها، ففي بيت مثل:

Poète, prends ton luth et me donne un baiser.

لألفريد د موسيه يكفي أن نبدل me donne بـ donne-moi وهو التركيب الأصح لغويًّا حتى تصبح البوليفونية نشازًا لا قيمة له؛ ومع ذلك فإن شيئًا من الجانب الفكري خارج النطاق الفني لم يطرأ عليه أي تغيير بهذا الإبدال الذي قمنا به على سبيل التجربة. انظر: Ch. Lalo, l'Analyse esthétique de L'Œuvre d'Art. Journal de Psychologie, 1946.

كذلك في البيت العربي لشوقي:

نحن اليواقيت خاض النارَ جوهرُنا ولم يَهُن بيَدِ التشتيت غالينا

ثم:

نحن اليواقيت خاض جوهرنا النار ولم يهن غالينا بيَدِ التشتيت

(المترجم).

والمستقيمات والمنحنيات إلى قدماء الإغريق وإلى الفنانين القوطيين واليابان بإحساسات تكنيكية وطرائق فنية تختلف عند بعضهم عنها عند البعض الآخر أكثر الاختلاف في حين احتفظ «القطاع الذهبي» بقيمته المجردة ثابتة لا تتغير بتغيُّر الظروف التاريخية أو الجغرافية للفن. ألا يمكننا إذَن أن نقول إن قيمته «طبيعية» و«خارجة عن الميدان الإستطيقي» أكثر منها «تكنيكية»؟ لا شك أن على الدراسة السوسيولوجية أن تكمل هذا التجريب السيكولوجي المجرد «التحت إستطيقي» subésthetique إن جاز لنا أن نعبِّر هكذا.

والإستطيقا الموضوعية من وجهة نظر أخرى هي إستطيقا سلوكية esthétique de comportement ومع ذلك فعلينا أن نبحث عن المعنى الحقيقي لكل دلالة من الدلائل، وذلك بالقيام بتحليل سيكولوجي وسوسيولوجي للمضمون الشعوري واللاشعوري الذي يوحِي به هذا السلوك بواسطة علامات خارجية. ويوجه هذا التحليل الفكرة الحديثة التي أشرنا إليها والخاصة بالبناءات structures «أو الأشكال» وبالبناءات العليا suprastructure.

وليس من شكٍّ في أن الخطوات الدقيقة التي خطاها المنهج التجريبي لها ثمرتها في الحاضر والمستقبل، ولكنها تتطلب بالضرورة مساندة المناهج الأكثر عملية وحيوية وهي مناهج الملاحظة السيكولوجية والتاريخية؛ فنحن إذا أردنا دراسة لوحةٍ فنيةٍ ما؛ فإن الميكروسكوب سيكون له فائدة هامة؛ ولكنه لن يكون وحده كافيًا لدراستها دراسة كاملة. وإن أحسن معامل الإستطيقا التجريبية حتى الآن هي المراسم وقاعات عمل الفنانين ودور الكتب والمسارح والمتاحف.

(٣) الوقائع والمَثل الأعلى

(٣-١) المنهج الوصفي La méthode descriptive

قدم سنت بيف Sainte-Beuve — منتهجًا في ذلك نهج ديبوس ومارمونتل Dubos, Marmontel — نقده الأدبي على أنه «تاريخ طبيعي للعقول». والمعروف أن التاريخ الطبيعي لا يُصدِر أحكامًا على القيم وإنما يصف وقائع وكائنات ثم يصنفها ويفسرها إن استطاع إلى ذلك سبيلًا ولكنه لا يتعرض إلى الحكم عليها وتقييمها، إن التاريخ الطبيعي علم وصفي نظري speculative يختص بما هو كائن ولكنه ليس تخطيطًا «معياريًّا» normative يختص بما يجب أن يكون.

وقد اعتقد تين Taine هو الآخر أن الإستطيقا في المستقبل لن تكون علمية إلا حين تتخلى عن الحكم على القيم الفنية. «إن الإستطيقا في وقتنا الآن حديثة، وتختلف عن القديمة في أنها تاريخية وليست دجماطية dogmatique أي في أنها لا تعرض مبادئ معينة بل تقرر وجود قوانين ... والعلم — وقد فهم على هذا النحو — لن يستبعد هذا ويعفو عن ذاك، بل يقرر ويفسر ... إنه يعمل مثل علم النبات، الذي يدرس بنفس الاهتمام وبدون تفريق شجرة البرتقال وشجرة الغار، شجرة الشربين وشجرة البتولا. إن الإستطيقا نوع من علم النبات مطبق لا على النباتات بل على الأعمال الإنسانية.»

وعلى هذا الاعتقاد تحددت صفات الأعمال الفنية على أساس «السلالة والبيئة والعصر». فالفروق التقييمية الوحيدة التي تميِّز عملًا فنيًّا ممتازًا عن عمل آخر تافه، تشبه الصفات «السائدة» والصفات «التابعة» التي تميِّز الفقريات من المحارات حسبما يرتبها علماء الطبيعة بناء على أهمية أو فائدة الصفات وبناءً على تلاقي «النتائج». والجمال والقبح مثلهما مثل الفضيلة والرذيلة «هما منتجات تشبه الزاج «حامض الكبريتيك» أو السكر» أشياء تُوصف وتُفسَّر، تُصنع أو تُباد؛ لكن الحكم عليها شيء لا معنى له قط.

ولكن هذا الامتناع عن الحكم ليس امتناعًا نهائيًّا، «ففي العالم الخيالي — كما في العالم الواقعي — توجد طبقات مختلفة لأن هناك قيمًا مختلفة»، وكل ما هنالك أن قيم الفن هي نفسها قيم الطبيعة؛ «ذلك لأنه يقابل سلم القيم الطبيعية درجة درجة سلم القيم التشكيلية plastique»، «وهذا يعني أن الاتفاق بينهما كامل وأن الصفات المختلفة تجلب معها في العمل الفني القيمة التي كانت لها في الطبيعة». ونستطيع أن نستنتج من المحكَّات السابقة أن أثينا تتفوق على فلورنسا في الميدان التشكيلي في حين تتفوق فلورنسا على البندقية وتتفوق البندقية على باريس الحديثة.[٥]

(٣-٢) المنهج الدجماطي والنقدي

حيث إن النزعة الطبيعية le naturalisme الشديدة التمسُّك بمبادئها لا يمكنها أن تتنازل عن الحكم على القيم، لماذا إذَن لا نضع في صراحة مثلًا أعلى نحكم باسمه وفقًا للطريقة الدجماطية؟

---

[٥] انظر: Ch. Lalo: Taine et Zola, Revue bleue 12 et 19 août 1911.

لاحظ أفلاطون قديمًا أن التجربة لا يمكن لها أن تقِيم مثلًا أعلى idéal بل هي تكتفي بتقرير وجود الحقائق، وأن المثل الأعلى لا يمكنه أن يبرر وجود تعاليم إلا من أعلى عالم علوي، وباسم هذا العلو الآتي عن طريق عقلي سابق على الخبرة a priori. ومعنى هذا أن أفلاطون أدرك في عالم المُثل فوق الحسية جمالًا مطلقًا لا يُرى ولا يُسمع؛ لكن العقل يدركه في شيء من المشقة. وباسم هذا الجمال نحكم نحن على صور الجمال الناقصة الموجودة في عالمنا الأرضي، ونحن نحكم فعلًا باسم هذا الجمال؛ لأننا نحمل في أنفسنا «ذكرى» مبهمة عن هذا المثال ورثناها عن حياة سابقة كنا قد عشناها في موكب الآلهة.

وفي رأي كانط أيضًا أنه من غير الممكن أن نقِيم مثلًا أعلى إلا عن طريق عقلي لا تجريبي، سواء أكان هذا المَثل الأعلى أخلاقيًّا أو إستطيقيًّا. إن المثل الأعلى يفرض نفسه على الوقائع ولا يمكنه البتة أن يصدر عنها. ولهذا عرَّف «الإلزام القطعي» l'imperatif catigorique للواجب في نظره بأنه أمر عقلي سابق على التجربة، وعرَّف قواعد الجميل بأنها رموز لهذه الأخلاقية التي تصدر عنها قوة الرموز الحقيقية. كما أن القانون الخلقي رمزٌ للعالم المجهول الذي لا سبيل إلى معرفته. والإستطيقا عنده نقد للحكم critique du jugement، أي هي تفسير وتبرير للمبادئ اللاتجريبية للذوق. «ليس هناك علم للجميل بل هناك فقط نقد للجميل، ليس هناك علم جميل ولكن هناك فقط فنون جميلة.»

وفي حين كانت الدجماطية القديمة تعتقد في مثَل أعلى «ثابت» «جاهز» كان تلاميذ برجسون يقولون بمثل أعلى أكثر مرونة وحيوية، مثل أعلى «في سبيل التكون qui se fait»، مثَل أعلى تلقائي ساذج يتجدد تجدُّدًا كليًّا في كل لحظة من لحظات حياتنا التي يعبِّر هذا المثل عما ستئول إليه ويعبِّر أيضًا عن عملية الخلق الحر فيها. وهذه الانطباعية الجديدة تعصف بالمثل الأعلى الدجماطي القديم وتحيله إلى هباء من المطلَقات. وهذا لا يمنع أن تكون كل «وثبة حيوية élan vital» خالقة مطلقة على طريقتها.

ونحن نعلم إلى أي صور التطرف والإبهام تنتهي عمليًّا دائمًا الاتجاهات الدجماطية: دجماطية أرسطو وبوالو وبرونتير Brunetière ثم دجماطية المدرسة الأخيرة الذائعة الصيت. أما الدجماطية القديمة فهي تقريظ للتقاليد الميتة، وأما الدجماطية الحديثة؛ فهي تمجيد لنزوة تتحرك اليوم لتموت في الغد. ويتفق الاتجاهان الحديث والقديم على استنكار واستبعاد وعدم فهم كل ما كان خارجًا عنهما. كلٌّ يقول: «لا نجاة في غير المَثل الأعلى الذي أومن به.» إذَن في ميدان الفن تكون الحياة كفرًا لأنها تَطوُّر، وتكون العقيدة الثابتة le dogme هي الموت أو على أقل تقدير تكون النوم.

(٤) المنهج المعياري[٦]

ينبغي أن نستبقي من المنهج الوصفي والتفسيري نسبيته المنهجية والمنظمة وأن نستبعد منه إنكاره للقيم، وينبغي أن نستبقي من الدجماطية فكرة القيم، وأن نستبعد منها وهم أو خرافة المطلق، وذلك لأن كل قيمة بحكم تعريفها لا توجد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى.

والجمع السليم بين الجوانب الإيجابية من هذين المنهجين يؤدي إلى ما يمكن أن نسمِّيه بالمنهج المعياري normative.

وقد أطلق فونت Wundt هذا الاسم — المنهج المعياري — على الدراسة التي تختص بالقيم أو بما يجب أن يكون في مقابل الدراسة الوصفية أو النظرية التي تختص بالوقائع أو بما هو كائن. وتُقابل القيم الإنسانية الرئيسية الثلاث: الحق والخير والجمال، والعلوم المعيارية الأساسية الثلاثة: المنطق والأخلاق والإستطيقا. والفرق بين العلوم المعيارية والعلوم الأخرى هو أن هذه العلوم الأخرى تنتهي إلى قوانين وأحكام واقعية، أما العلوم المعيارية فتصوغ قواعد أو معايير normes أو أحكامًا قيَمية. والإستطيقا لا تقتصر على تقرير ما كان عليه ذوق شخصٍ أو عصرٍ ما — لأن هذا يدخل في اختصاص تاريخ الفنون — وإنما هي تضيف فكرتها عن القيمة المقارنة la valeur comparée لهذا الذوق وسط الأذواق الأخرى.

والفكرة الأساسية في كل علم معياري هي بطبيعة الحال إيجاد نموذج معياري قياسي un type normal نلجأ إلى تحديده إذا أردنا بدافع الاهتمام بإقامة علم وضعي أن نتخلص من التسلط المطلق للاتجريب l'a priori الذي يدَّعي أنه عقلي، وأن نتخلص أيضًا من الحدس العاطفي أو الصوفي. وقد فعل دركايم Durkheim ذلك في علم الاجتماع، ويبدو أن القاعدة واحدة وتسري على كل علم في العالم المعنوي moral أو العالم الحي.

وهناك طريقتان لتحديد المعيار: يحدَّد أساسيًّا بواسطة الوظيفة Fonction ويتحدد عمليًّا عن طريق أخذ المتوسط moyenne.

(٤-١) القيمة السوية La valeur normale

تكون الواقعة سوية أو شاذة بالقياس إلى الوظيفة التي تقوم بها أو التي تفشل في تأديتها في مجموع عضوي. فالمعدة مثلًا أو الرئة تكونان سويتَين أو شاذتَين حسب ما

[٦] انظر: Ch. Lalo: Introduction à l'Esthétique p. 159–198, l'Art et la Morale, pp. 105–179.

إذا كانتا تقومان بالهضم أو التنفس طبقًا لحاجات الجسم أو على العكس أكثر أو أقل من الضروري أو بطريقة تخالف مطالب الصحة مما يؤدي إلى حدوث متاعب إفراطية أو تفريطية أو انحرافية كما يقول الأطباء troubles en hypes, hypo, para.

وبنفس الطريقة نقول إن العمل الفني تكون له قيمة سوية؛ أي يكون جميلًا عندما يكون مطابقًا لوظائفه النفسية والاجتماعية الخاصة بتحقيق الانسجام l'harmonie أو بالبحث أو التخلي عنه، والخاصة بتكرار الحياة الفردية أو الجماعية وتطهيرها أو السمو بها إلى المثالية، والخاصة أخيرًا بالاستمرار في مرحلة من مراحل التطور التاريخي إذا كانت هذه المرحلة موجودة فعلًا أو بالثورة ضدها إن ظلت فعَّالة بعد ظهور المرحلة الجديدة.

وعلى العكس من ذلك يكون للعمل الفني قيمة سلبية أو شاذة anormale أي يكون قبيحًا عندما يفشل في القيام بوظيفة من وظائفه أو عندما يحاول القيام بدور من أدواره في اتجاه خطأ يتعارض مع اتجاه آخر من اتجاهاته.

وعلى هذا نقول إن هناك مبررات للحكم بأن الملحمة l'epopée كانت سوية في العصور البدائية التي ظهرت فيها الإلياذة أو أغنية رولان la chanson de Roland، وأن قيمتها تكون مبهمة في عصر أكثر نضجًا كالذي ظهرت فيه الإنيادة Enéide، وتكون شاذة أو قبيحة مثل المسخة أو المرض الإستطيقي — أو تكون على الأقل ظاهرة بعد أوانها — في عصر أدبي كالذي ظهرت فيه «البوسيل» لشابلان La Pucelle de Chapelain أو منظومة الهزيادة لفولتير.

غير أن البحث العلمي عن وظيفة عضوية لعملٍ فنيٍّ ليس دائمًا بالشيء الميسور، ولهذا نستعيض عنه في الحياة العملية بإقامة متوسط une moyenne يدل دلالة مؤقتة تقريبية على الصحة السوية la santé normale، وهذه الطريقة الأخيرة هي التي سلكها فخنر في دراساته الخاصة بـ «القطاع الذهبي».

(٤-٢) القيمة المثالية La valeur idéale

بَيدَ أن المتوسط يخشى أن يكون شيئًا قليل القيمة. ثم إن في ميدان الذوق — أكثر من أي ميدان آخر — نلاحظ أن الصفوة تفوق العامة، لهذا وُجدت فوق القيم المعيارية قيمٌ مثالية.

والمَثل الأعلى الإستطيقي — مثله في ذلك مثَلُ المُثل العليا الأخرى — كان كثيرًا ما يحدد بطريقة عقلية لا تجريبية ويفرض من الخارج على الوقائع. وفي هذه الحالة إذَن

يكون تحديد السوي حسب شكل المَثل الأعلى التعسفي الذي سبق تصوُّره. وليس ثمة طريقة للتخلص من هذا التعسف أو النزوة إلا هذه؛ أن نتوصل إلى المَثل الأعلى بحسب ارتباطه بالسوي، ذلك لأن السوي هو الوحيد القابل للتحديد تحديدًا علميًّا أو على الأقل تحديدًا منهجيًّا قائمًا على وقائع معطاة فعلًا.

وهكذا يكون المَثل الأعلى هو سوي المستقبل أو على الأقل هو السوي الممكن وجوده في مرحلة متقدمة من التطور المقدَّر. وهذا التنبؤ الخيالي هو فرض نضعه في اتجاه التقدُّم الذي سيأتي وله من الميزات والعيوب مثل ما لأي فرض آخر. ولا شك أن الناقد الفني أو المؤرخ أو الإستطيقي أو حتى الفنان الذي يحكم على نفسه بنفسه يفترض هذا الفرض بخيره وشره ثم ينتظر أن يحققه المستقبل القريب أو البعيد أو أن تحققه جماهير تخلصت من رواسب الآراء القديمة واعتصمت بخبرة وثقافة أكثر وأقوم. وهذا هو الحكم الذي يلتجئ إليه تحت اسم الأجيال المقبلة والملجأ الذي يلوذ به كل من أدانتهم محكمة الرأي العام المعاصر لهم إدانة عاجلة أو إدانة بعد التأجيل.

وقد ظلت مؤلفات بودلير ونيتشه وباخ وفاجنر لوقت طويل مؤلفاتٍ أُنكرت قيمتها، ولم تكن في حياة مؤلفيها مؤلفات سوية إلا في نظر عدد محدود من المتذوقين. ويمكننا إذَن أن نقول إنها كانت بالنسبة لجمهور زمانها مؤلفات تفيض بمستقبل عظيم؛ أي كانت لها قيمة المَثل الأعلى. إن العمل الفني المثالي هو ذلك الذي يتجاوز جمهوره أو هو ذلك العمل الذي يُحس فيه مؤلفه أنه يتجاوز نفسه في اتجاه التقدُّم؛ فيخلق للمستقبل بدلًا من أن يكرر نفسه. أما العمل الفني الكلاسيكي فهو العمل الذي يتفق مع كل الجماهير أو على الأقل مع أكبر عدد منهم بعكس الأعمال الفنية الأخرى التي تتعرض لتقلبات واسعة تتغير حسب الأذواق. وتعتقد الأعمال الفنية الأكاديمية أو الكلاسيكية الكاذبة القائمة على التقليد والاقتباس أنها خالدة؛ لأنها وِلِدت في غير زمانها، وكان من الممكن أن تكون حقًّا مؤلفات سوية لو أنها ظهرت في أجيال سابقة.

وقد يرى البعض أن في إعطائنا للمَثل الأعلى في الفن دَور الفرض في العلم تحقيرًا لشأن المثل الأعلى. غير أن هذه هي الطريقة الوحيدة التي تمكننا من انتشاله من براثن النزوة والموضة وهي أشياء غير لائقة بفن عظيم. وعلينا أن نذكر أيضًا أن الفرض هو خير جانب في شخصية العالم، والمهم أنه ضروري في الميدانَين، ميدان الفن وميدان العلم، بل إنه يكوِّن جانبًا كافيًا إذا نحن تخلينا عن الخرافة الرومانسية القائلة بأن الشخصية هبة من السماء ليس بينها وبين الإنسانية رباط مشترك، وإذا نحن تذكرنا أيضًا إلى أي

الملكات يُرجع كلود برنار Claude Bernard الفكرة الرئيسية الموجهة للعالم ذاته، إنه يرجعها إلى «الخيال – العبقرية – العاطفة – الحدس».

(٤-٣) المستويات المختلفة لإستطيقا تكاملية

لكي تقيم الإستطيقا هذه القيم السوية أو المثالية لا يمكنها إلا أن تصبح جزءًا تابعًا لعلم النفس. فالظروف السوية الحاضرة أو المستقبلة لعمل من الأعمال الفنية تعتمد أساسًا على كل العلوم التي يمكن أن تتعاون على تهيئتها وإعدادها.

لنفرض على سبيل المثال أن قطعة ترديدية من البالسترينا Palestrina وضعت موضع التحليل الإستطيقي، سنجد أن انسجاماتها التناسقية يمكن أن تكون موضوع دراسة رياضية بحتة على الطريقة الفيثاغورية، وتكمل هذه الدراسة تجارب فيزيقية أو فسيولوجية على طريقة هلمهولتس Helmholz ثم نطابق مع هذه الأبحاث التفسيرات السيكولوجية للأنغام والمقامات التي قال بها هـ. ريمان H. Riemann ودندي D'Indy أو بورجس Bourguès ودنيرياز Denereaz، وفي النهاية لن نفهم القيمة الكلية «أو حتى لنقل: القيم الكلية» لهذا الإلهام إلا عندما نستحيي من التطور الجماعي والديني والإستطيقي «خاصة» اللحظة التي أنتجت بطريقة سوية المدرسة البالسترينية، واللحظة التي جعلتها تقع في النسيان لفترة طويلة من الزمن، ثم اللحظة التي جعلت لها قيمة «مثالية» في نظر جمهور من جماهيرنا الحالية. ولا شك أن هذا التطور الجماعي للأساليب والأذواق يخضع لدراسة علم الاجتماع. ثم إن الترتيب السلمي الذي اتبع آنفًا في تحليل القطعة سوف يوحي حتمًا بتحليل بناءات تكنيكية أخرى مثل الإيقاعات والجرسات والحركات التشكيلية والصيغ اللحنية الجيدة ووزن الشعر ثم معنى ومغزى الأبيات الشعرية المغناة ... إلخ.

ثم يبقى بعد ذلك أن نفسر — حسب الطريقة نفسها — التركيب الأعلى لهذه البناءات المتباينة. وهذا البناء هو العمل الفني بعينه؛ وذلك لأن الجمال يتولد من التوافقات الانسجامية «الصناعية، المجهولة، الغريبة، العبقرية، السحرية، الأعجوبية، الإلهية» التي تضمُّ هذه البناءات الشديدة التباين والتي يثير كل بناء منها فينا إحساسًا بصفاته الخاصة النوعية ولكنه يبقى حتمًا دون بلوغ «عتبة الشعور الإستطيقي» la conscience esthétique إذا فصلناها الواحد عن الآخر. أما إذا وفقناها في تأليف كلي فإنها تبلغه. إننا بصدد لعبة تأليفات حرة وصناعية يعتبر بناؤها الأعلى الكل بالنسبة لكل عمل فني في كل الفنون.

والإستطيقا العلمية التكاملية إذَن رياضة أو ميكانيكية ثم فسيولوجيا وسيكولوجيا وسوسيولوجيا على التتابع. إنها علم نسبي إلى أقصى الحدود لأنه يُخضع قيمة العمل الفني لعلاقات عديدة قائمة بينها وبين الحقائق الأخرى وفي كل مستويات الواقع. إن النسبية هي التأليف العلمي بين الدجماطية المطلقة والانطباعية البالغة التشكك.

ولسوء الحظ أدت الحالة الحاضرة لعلومنا إلى أن بعض جوانب الإستطيقا التكاملية المستقبلة لم تستوفِ البحث بعد، ولنأخذ مثلًا فسيولوجية الإيقاع أو فسيولوجية العلاقات بين الكلام والفكر؛ فهي أبحاث ما زالت في دور الطفولة. وسيؤدي هذا القصور إلى أننا سنقتصر في كتابنا هذا على دراسة الأجزاء التي تحتل الدرجات العليا من سلم الأبحاث الذي قلنا به؛ حيث إنها تفترض وجود الدرجات الأخرى وتحتويها احتواءً ضمنيًّا لأن العلوي منها يحتوي السفلي والمركب يحتوي البسيط. ونعني بهذه الأجزاء العليا: الإستطيقا السيكولوجية والإستطيقا السوسيولوجية.

والإستطيقا النسبية المفهومة على هذا النحو السابق لن تدعي وضع أو فرض قواعد مباشرة على العبقرية ولا إعطاء وصفات تؤدي بمن يستخدمها إلى بلوغ الإلهام، ثم إنها لا تعتقد مع ذلك أن عليها أن تمتنع امتناعًا كليًّا عن مباشرة أي تأثير على الذوق أو على عملية الإبداع والخلق وترى أن أثرها لا يمكن ولا ينبغي أن يكون إلا أثرًا غير مباشر أشبه شيء بالإيحاء بفكرةٍ ما ولكنه مع ذلك أثر حقيقي واقعي.

وإن كان قد قيل إن «كل فكر قوة»؛ فإن على الإستطيقا أن تنشر أفكارًا لتكون قُوًى؛ فتقدِّم التفسيرات وتصوغ الأحكام المسببة؛ فإن استطاعت الإستطيقا أن تجعل هذه الأفكار أفكارًا حية؛ فإنها لن تلبث — إذا ما هضمها عقل موهوب — أن تترعرع وتؤثِّر شيئًا فشيئًا على الذوق الذي يُعتقَد في ظاهره أنه شيء تلقائي فطري، ولن تلبث أيضًا أن تصبغ الحماس بألوانها وتدفع بطريقة لا شعورية النشاط والفاعلية.

الباب الثاني

الإستطيقا السيكولوجية

الفصل الأول

الفن والحياة

(١) موضوع الإستطيقا السيكولوجية: المؤلف والمتذوق

هناك سؤال نمهد به للموضوع هو: هل تهتم الإستطيقا بوجه خاص بسيكولوجية المؤلف؛ صاحب الدور الفعال الإيجابي في الخلق، أو بسيكولوجية المتذوق؛ صاحب الدور السلبي الذي هو التأمل؟ هل الإستطيقا السيكولوجية على الخصوص سيكولوجية للعبقرية والإبداع أم سيكولوجية للإعجاب وللذوق وللحكم؟

والحق أن الإجابة ظلت إما هذا وإما ذاك. ولكن ينبغي علينا أن نفهمها فهمًا يضم الجانبين جميعًا. ذلك أننا — دون أن نتجاهل الاختلافات التي لا مناص من الاعتراف بها — يجب أن نلاحظ أن الفنان الخالق هو في نفس الوقت حَكَمٌ على نفسه، ويتضح هذا عندما يعيد الكاتب قراءة مسوداته ليصححها، وعندما يتراجع المصور بضع خطوات ليرى لوحته في مجموعها ويضيف إليها من لمساته، ثم عندما يؤدي الموسيقي سيمفونيته على البيانو أو يستعيدها على الأوركسترا. أما الناقد أو المتذوق فهما شخصان فعَّالان إيجابيان على طريقتهما حينما يستعيد الواحد منهما العمل الفني في فكره ويجعله خالصًا له محاولًا فهمه عن طريق فهم وسيلته الفنية. فالإستطيقا الحديثة إذَن تهتم بهذين الجانبَين المتشابكَين غاية الاشتباك في الحياة الفنية.

(١-١) الشخصية – الأمانة – الإيهام

كثيرًا ما يقال إن العمل الفني ينبغي أن يكون تعبيرًا عن شخصية مؤلِّفه، وإنه بقدر ما يكون شخصيًّا بقدر ما يكون جميلًا. وهذا يعني أن غياب الشخصية أو الأمانة عن العمل الفني علامة من العلامات الأصيلة التي تحدد القبح. وهذا هو على سبيل المثال رأي كروتشي

Croce كما عبر عنه في نظريته: الإلهام-التعبير intuition-expression التي تنادي بأن مهمة العمل الفني أن يعبِّر لا عن نوع فني أو عن تكنيك ولا حتى عن إحساس أو انفعال جزئي، بل مهمته أن يعبِّر عن الإلهام الذي لا يتجزأ والذي يصدر عن شخصية بأكملها.

ولست أعرف رأيًا أصوب من هذا الرأي إذا اقتصر على التأكيد على أن عملًا فنيًّا ما شيءٌ فريد unique، وأنه لا يماثل أي عمل فني آخر؛ لأن هذا العمل الفني الآخر هو لحظة أخرى في التطور، وعلى أن النقل أو التقليد الوضيع ليس خَلقًا البتة، بل هو حرفة ليست من الفن في شيء.

غير أنه كثيرًا ما يراد بهذا القول الإشارة إلى أن العمل الفني أو الجمال الحائز على الإعجاب يعبِّران تمام التعبير عن الطبيعة الشخصية أو عن خلق وعادات الفنان أو المتأمل وهذا بقدر ما لهما من الجمال. إن الجمال إذَن هو الشخصية، هو الشخصية التي يُنظر إليها بطريقة جِد تعسفية على أنها مطابقة للوجدان. ويبدو في الواقع أن هذا الزعم ليس إلا رأيًا قديمًا باطلًا أبقى عليه غرور كثير من الفنانين الذين يرَون من صالحهم المبالغة في قدر الالتباس المقصود الذي يدخل ضمن كل إعجاب إستطيقي.

ولنسأل الآن عن المعنى الواقعي الذي يمكن أن يكون لكلمة أمانة sincerité مطبَّقة دون أي استعارة على سيمفونية أو حتى على مسرحية أو رواية عديدة الأشخاص. وقد سأل الروائي والشاعر ديهامل Duhamel أحد المؤلفين الشباب قائلًا: «هل أنت أمين؟ ... إذَن، فتعلَّم أن تكذب!»

إن مهمة العمل الفني هي على الدوام أن يخلق عالمًا خياليًّا، وظيفته الأولى أن يختلف بحكم هدفه عن عالمنا هذا اختلافًا. والواقع أن العمل الفني — حتى ولو كان واقعيًّا إلى أقصى الحدود الممكنة — ينقلنا إلى عالم لا يعدو أن يكون خرافة خلقها القلم أو الفرشاة. «إن الجمال — كما قال أحد الأفلاطونيين المحدثين — هو روعة الحقيقة le beau est la splendeur du vrai»، وقد يكون الجميل أحيانًا في ميدان الفن هو «روعة الكذب وهو على الدوام روعة اللاواقع». وينتج من هذا أن العلاقات بين العمل الفني والإنسان ليست بالسهولة التي يتصوَّرها الناس عادة.

(١-٢) العلاقات الخمس الرئيسية بين العمل الفني وحياة المؤلف أو المتذوق

إن أقوى الأسباب التي تعتمد عليها أهم نظريات الإستطيقا في تدعيم وجودها هو تعبيرها عن وظيفة من الوظائف التي يقوم بها الفن في الحياة، وظيفة تختارها النظرية وتحبِّذها

وتدعو لها. ولكن الخطأ الذي تقع فيه هذه النظريات هو أنها تجعل من الوظيفة التي اهتمت بها شيئًا مطلقًا، متجاهلة في ذلك الأنماط السيكولوجية الأخرى للإبداع والتأمل. وهذا التعميم الذي تتورط فيه النظريات يختلف اختلافًا بيِّنًا من مذهب إلى مذهب وينتهي إلى نوع من تمييز لنماذج وأنماط سيكولوجية وسسيولوجية.

وظيفة اللهو La fonction de diversion

إن أول وظيفة للفن في الحياة هي أنه ينسينا الحياة عن طريق اللعب le jeu؛ فتأمُّل الجميل هو إذَن لهوٌ وهو انطلاق évasion، إنه كمالية من الكماليات، أو هو الترف.

وقد أكَّد كانط هذا الفهم الذي يرى في الفن شيئًا لا هدف منه désinteressement، وأتى سبنسر بعد شللر وأرادا أن يُرجعا الفن كله إلى صورة سامية من صور اللعب.

ويلاحَظ أن هناك عناصر جديدة تدخل في الوظائف المركبة للألعاب والتي من أهمها: القاعدة المتفق عليها ثم التسلية. وقد كان الفن لعبة اتخذت صورة النظام لصانع الأسلوب الدقيق الأديب فلوبير Flaubert بينما كان نوعًا من «التسلية divertissement» بالنسبة للَامارتين الذي كثيرًا ما كان يقول إن كتابة الشعر عنده هي هوايته كخطيب وسياسي، وكان لامارتين يمارس الخطابة والسياسة بدرجة كبيرة من النجاح. إن الفكر الإستطيقي كما يقول جروس Groos «هو الحالة العقلية في يوم عيد.» والعمل الفني الذي ينتمي إلى أسلوب فلوبير ولامارتين يعبِّر عما ينقص شخصيةٍ ما في الحياة الواقعية أكثر من تعبيره عما هي عليه في الواقع.

تطهير الانفعالات La purgation des passions

وقد أعطى أرسطو للوظيفة الثانية للفن الاسم المجازي «كاثرسيس» أي «تطهير (أو تنقية) الانفعالات». قال أرسطو: إن التراجيديا تُفرغ على صور غير ضارة حاجة الإنسان للإحساس بانفعالات عنيفة حادة لا تعطينا الحياة الاجتماعية في المعتاد الفرص الكافية المناسبة لها. من هذه الانفعالات: الفزع والشفقة والحب وكثير غيرها.

والعمل الفني من هذا النوع يؤدي وظيفة إيجابية في التخليص والتحصين النفسي للإنسان، ومثله في ذلك مثل خراج التثبيت أو مثل فعل حقنة من المصل المخفف.

ويؤكد جيته أنه كتب فرتر Werther ليتخلص من استحواذات انفعالية ومن اندفاعات إلى الانتحار. ويؤكد موسيه Musset كذلك في ثلاثٍ من لياليه Nuits نفس

الشيء. ويَعتبر التحليل النفسي الفرويدي النمطَ السيكولوجي لجيته مثالًا عالميًّا لكل عمل فني وهذا النمط هو: المبالغة في حقيقة جزئية.

النشاط التكنيكي L'activité technique

إن ثالث وأهم وظيفة للفن هي الوظيفة التكنيكية وهي تعني بالنسبة للموسيقيِّ «ممارسة فكرة موسيقية» لا تعبِّر عنها سوى الأنغام والأصوات، وتعني بالنسبة للشاعر الحياة الخاصة بالإيقاعات، ثم تعني بالنسبة للمصور العالَم التشكيلي؛ حيث لا حقائق إلا الأشكال والألوان. والفنانون الموهوبون يمارسون هذه المهام؛ لأن لديهم التكوينات العضوية التي تؤدي إليها دون أن يكون في ممارستهم لها أي هدف آخر سوى تشغيل هذه الأعضاء البدنية والعقلية، وهذا النشاط التكنيكي له استقلاله النسبي بين صور النشاط الأخرى الموجودة في الحياة الواقعية، فهو لا يختلط بأي نشاط آخر.

وعلى هذا النحو يكون الأخَوان جونكور فنانَين خالصَين يهتمان فقط بالتكنيك فيما يمارسان من فن. ونرمي أمثلة كثيرة غيرهما في تاريخ «الموسيقى المطلقة» التي لا كلام فيها ولا فعال.

وقد اعتقدت مدرسة «الفن للفن» في القرن التاسع عشر إمكان إقامة هذا المعيار الأرستقراطي كقاعدة وحيدة لا ثاني لها تتحكم في الكل.

وظيفة التحسين La fonction de perfectionnement

والعلاقة الرابعة التي تربط الفن بالحياة الواقعية هي علاقة السمو بها إلى الكمال أو المثالية.

وعلى النحو كانت روايات الفروسية، وروايات جورج صاند G. Sand — تلك التي كانت كما يقال مكتوبة «للفتيات» — وأغلب اللوحات الأكاديمية ذات الألوان الفاقعة، تحسينات خيالية للحياة الواقعية.

ومنذ أيام أفلاطون، وبرغم وجود أنواع فنية واقعية، ونحن نرى نظريات عديدة مثالية تقول إن هذه الوظيفة التحسينية هي الوحيدة الخليقة بالفن. وهذا الرأي هو عكس ما تقول به الوجودية المعاصرة المندمجة على الدوام في الواقع ولو مبدئيًّا.

وظيفة التكرار La fonction de redoublement

وآخر مهمة للعمل الفني الجميل قد تكون تكرار أو تدعيم الحياة الواقعية كما هي؛ قاصدين من ذلك إلى أن نحفظ صورتها أو عند الحاجة إلى تقويتها دون أن نغير منها إلا بقدر. وهذا على عكس فكرة تطهير الانفعالات، تلك الفكرة التي تهدف إلى تخليصنا من هذه الحياة الواقعية. والحق أن العمل الفني عندما ينهمك في عملية التكرار هذه يزيد الشر شدة، وهو قد كان يدَّعي أنه إنما يهدف إلى علاجه. والخلط بين هاتين الوظيفتَين المتناقضتَين كان السلاح الأول الذي استخدمه أعداء المسرح ابتداءً من آباء الكنيسة حتى بوسويه وتولستوي. وقد قال روسو في هذا المعنى: «إن المسرح يطهر انفعالات ليست فينا ويؤجج ما لدينا من انفعالات.»

وقد وضع ستندال Stendhal نفسه دون أن يجملها في أعماله الفنية، وكان يقصد إلى تكرار «العادة الموعودة» التي هي الجمال. وكان موبسان Maupassant هو الآخر يريد تصوير الحقيقة تصويرًا موضوعيًّا دون تحيُّز ذاتي. وقد عرفت الآداب الفرنسية من مونتني Montaigne إلى بارس Barrès وبروست Proust عددًا كبيرًا من المؤلفين الممتازين الداعين إلى تبجيل الذات.

والنزعة الطبيعية لتين والنزعة الحيوية vitalisme لجويو وواقعية زولا ووجودية سارتر ترى كلها أن أي فنٍّ إنما يهدف إلى نقل وتقوية الوقائع الحقيقية ولا يهدف البتة إلى تعديلها تعديلًا يمسُّ جوهرها.

ونود أن نلفت النظر إلى أنه مما لا يحتاج إلى تبيان أن هذه النماذج السيكوإستطيقية التي عرضنا لها لا توجد إلا نادرًا في صورة نقية. فهي — على العكس — توجد على الدوام مختلطة بعضها ببعض ﻓ «ليلة Une Nuit» من ليالي موسيه كانت بالنسبة له تطهيرًا انفعاليًّا، بينما كانت قصيدة أخرى من قصائده تكرارًا له أو سموًّا به إلى المثالية. ثم إننا نلاحظ أحيانًا أن عملًا فنيًّا ما يؤدي وظيفة خاصة في حياة المؤلف، ويؤدي وظيفة أخرى مخالفة للأولى بالنسبة للجمهور. فرواية فرتر قد حصَّنت جيته ضد الهواجس والوساوس التي كانت تدفعه إلى الانتحار، ولكنها دفعت عددًا من القراء إلى الانتحار!

وهنا نلمس التعقيد الشديد والإبهام الذي تتصف به النتائج النفسية والاجتماعية التي يمكن أن يؤدي إليها مثل هذا التحليل السيكولوجي.

إن الفن إذا عبَّر على الدوام عن شخصية المؤلف أو المتذوِّق يسلك على الأقل خمس سبل مختلفة للتعبير عن هذه الشخصية، ومن هذه السبل ما يدعو إلى الابتعاد عن

الشخصية أكثر الابتعاد. إن العمل الفني الجميل لا يقتضي أن تكون وراءه على الدوام نفس جميلة. وإن تاريخ حياة عظماء الرجال كثيرًا ما يظهرهم صغارًا من الناحية الخلقية في خارج حدود مؤلفاتهم الممتازة التي تتسم وحدها بالعظمة. وإن من النفوس الممتازة من إذا أرادت التعبير لم تجد إلا أشياء تافهة تعبِّر بها. والحق أن هذا الاختلاف الواضح الشائع بين الفن والحياة يثير دهشة واستنكار القضاة البسطاء الذين لا يرَون فيه إلا لؤمًا وتكلُّفًا كاذبًا جديرًا بالاستنكار أو شيئًا مختلًّا وغير منطقي.

وليس هناك من الأحكام الإستطيقية المتحيزة ما هو أكذب من «النقد على أساس تاريخ الحياة» الذي يرى أن «هذا العمل الفني من ذاك الرجل الذي خلقه» وأن العكس صحيح . والحق أنه كثيرًا ما يحدث أن الرجل بدلًا من أن يضع في عمله الفني ما هو عليه، يضع ما يعتقد أو ما يودُّ أن يكون أو ما يمكن أن يصبحه أو ما يخشى أن يئول إليه وفي هذه الحالة علينا أن نقول: «هذا الرجل خلاف هذا العمل الفني.»

الفصل الثاني

الخلق والتأمل

النظريات

(١) معركة الملكات

«نظرية إستطيقية» تساوي بالحرف الواحد «نظرية للوجدان»[1] ولا شك أن هذه العبارة توحي بتصنيف واضح سهل للعلوم الثلاثة الأساسية المختصة بالنفس البشرية. فعلم المنطق تفكير فلسفي يدور حول العقل، وعلم الأخلاق يدور حول الأفعال، والإستطيقا تدور حول الوجدان؛ وبهذا يناظر هذه العلوم على التتابع: الحق والخير والجمال، الملكات الثلاث الأساسية للنفس.

إن هذه النظرة المغرية التي عرضناها هي للأسف أبسط من أن تشمل كل الحقائق، وسنرى أن في عمليات تأمُّل وخلق الجميل تتدخل كل وظائف شخصيتنا تدخلًا يكبر أو يصغر بحسب الظروف.

---

[1] استعمل باومجارتن Baumgarten لأول مرة كلمة إستطيقا Æsthetica عام ١٧٣٥م؛ ليشير بها إلى ميدان بحث جديد مستقل بذاته استقلالًا نسبيًّا. وباومجارتن مفكر تابع للمدرسة العقلية لِيبنتس، تلك المدرسة التي كانت ترى أن الحياة الوجدانية للإنسان ليست إلا الجزء الأسفل من العقل، ليست إلا منطقة الفكر الغامض المختلط التي قال بها ديكارت. وكان باومجارتن ينظر إلى الإستطيقا على أنها نوع من المنطق الأسفل المختص بالأفكار الغامضة بمقارنته بالمنطق المعروف الذي هو العلم السامي المختص بالأفكار الواضحة المتميزة.

إن القول بأن الوجدان وحده هو «عضو الجمال» حكم ظني ضيق الأفق؛ ذلك لأن هناك وجدانات «خارجة عن المجال الإستطيقي» ليست إلا مجرد مصادفات أو مصاحبات متطفلة أو متحشرة في الوجدانات التكنيكية الحقيقية التي هي وحدها الوجدانات أو الإحساسات الإستطيقية المباشرة والقائمة بذاتها. فالإعجاب الذي تثيره الأبيات الشعرية الجميلة التي ينطق بها هرناني Hernani في مسرحية فكتور هوجو شيء والاستلطاف أو الاستهجان الذي يثيره دوره كمتآمر شيء آخر. إننا بصدد فئتَين من الوجدانات أو الإحساسات لا تختلف الواحدة عن الأخرى اختلافًا في الدرجة فحسب، بل تختلف أيضًا في طبيعتها.[٢]

(٢) الفن والجمال كتكشُّفات لحقيقة عليا أو لحياة عميقة

(٢-١) النزعة الحيوية الإستطيقية Le vitalisme esthétique

افترض كثير من أصحاب النظريات أن وجداناتنا العادية تصبح إستطيقية عندما تكشف لنا عن الجوهر العميق للأشياء، وأن هذا الكشف يفوق كشف الطبيعة التي لا تقدِّم إلا مظاهر سطحية، ويفوق كشف العلم الذي لا يستخلص إلا مجردات مصطنعة.

ومنذ أفلاطون وحتى هِجل ظل المثال l'idée — أي الحقيقة الميتافيزيقية لكل كائن أو كل شيء — الموضوع الذي يُفترض في الفن أن يكشف عنه. وكانت الحياة المتطورة لهذا المثال هي تاريخ الفنون. إن الجميل هو المثال المتكشف من خلال المادة؛ أي المتكشف بعد أن أصبح وجدانًا في نفس الوقت الذي يبقى فيه تكشُّفًا فوق طبيعي.

أما تين فقد اتجه اتجاهًا أكثر إيجابية وإن كان لم يبعد عن الاتجاه العقلي؛ فطلب فقط من العمل الفني أن «يُظهر صفة أساسية أو بارزة بشكل أكمل وأوضح مما تُظهره الأشياء الحقيقية.»

ولنبعد الآن أقل البعد عن الميدان السيكولوجي، ولنقُل مع جويو إن هذا الإحساس بحقيقة أكثر جوهرية ليس إلا شدة حياتنا بتمامها. «إن مبدأ الفن هو في الحياة ذاتها.»

[٢] انظر:

Ch. Lolo. Les sentiments esthétiques p. 146–238.

Grandes Evasions esthétiques, p. 5–23.

«وإن الجميل يرجع إلى الشعور بالحياة شعورًا ممتلئًا شديدًا.» «وإن الحياة حياة ممتلئة وقوية هو في ذاته شيء إستطيقي.» «إن الفن هو الحياة مركزة.» ثم إن جويو لا يتردد إزاء هذه النتيجة التي لا تخلو من تناقض، «إن الإيهام ليس شرطًا للجميل في الفن، بل هو تقليد له، أما الحياة والحقيقة فهما الغاية الحقَّة للفن، وإن عدم بلوغه هذه الغاية هو نوع من الفشل.» «كلما كان هناك إحساس بحياة أكثر شدة ويسرًا كان هناك جمال.»

وقريب من هذا: الفوضوية الأرستقراطية عند نيتشه Nietzsche الذي قال إن الإحساس بالجمال «الديونيزي dionysiaque» نتيجة عنف الدوافع الغريزية، والأبولوني apollinien نتيجة انسجام العقل الأسمى، هذا الإحساس بالجمال ليس إلا الاضطرام المستمر أو لنقل ليس إلا ثوران الإنسان الأعلى surhomme؛ وذلك لأن هذا الإحساس بالجمال سيصبح قليلًا قليلًا مثيل «أخلاق السادة» و«إرادة القوة» لديهم.

وأخيرًا نرى بعض تلاميذ برجسون — ولعلهم لا يتنكرون كثيرًا لفكر أستاذهم — يقولون إن تأمل أو خلق الجمال هو ازدهار لحياتنا العميقة ولمعطياتنا المباشرة ولحريتنا اللاعقلية التي تخلق نفسها بنفسها في وسط الميكانيكية العالمية التي تسيطر على عالم النشاط العملي والذكاء النفعي.

والواقع أن هذه النظريات تستوحي كيانها من اتجاه شعري أكثر منها من اتجاه علمي، وأن التأثيرات الضوئية التي يراها الفنان تأثيرات عميقة ليست إلا سطحية في نظر الطبيعيين أو الميتافيزيقيين. وكثيرًا ما يقال إن عملًا فنيًّا يكون جميلًا لأنه حي، حتى ولو كان يمثل ألعاب أشكال غير حية أو يمثل حتى الجمود الشاحب لجثة من الجثث. فالتكنيك وحده هو الحي العميق. ينبغي علينا إذَن ألا نأخذ الاستعارات الجميلة المنمقة على أنها حقائق ولا حتى على أنها تفسيرات أو تعليلات. وينبغي علينا كذلك ألا نأخذ علم الجميل على أنه «نشيد للجمال»، وإن «عبادة الجمال» ينبغي ألا تكون خرافة الجمال.

(٣) التعاطف الإستطيقي أو الاستشعار Einfühlung

كان باتيه Batteux يعلن أن الشاعر هو بالتناوب أوجست وسينا Auguste et Cinna، الذئب والحمل، شجرة البلوط والغاب ومن قبيل هذا أيضًا ما كان يقوله بيرك Burke عن «نوع من الإبدال substitution» وما قال أميل Amiel من أن «المنظر الطبيعي هو حالة نفسية.» وكان جوفروا Jouffroy يُرجع كل إحساس بالجمال إلى إحساس بقوة باطنية

أو بنفس رمزت إليها مظاهر شيءٍ ما من الأشياء كقطعة من الحجر نستلطفها بهذه الكيفية. فالجميل إذَن تعاطُف بيننا وبين قوة خفية، والقبح نفور، والرائع le sublime خليط من الاستلطاف والنفور، واللطيف le joli تعاطف ممزوج بالحب.

وقد عبَّر سوللي برودوم Sully–Prudhomme بدقة عن هذه العدوى العقلية بأنها من التشبيهية anthropomorphisme فقال: إننا نطبع بطبيعتنا الإنسانية بل وبمزاجنا الشخصي الكائنات والأشياء؛ فنجعلها كائنات أو أشياء معبرة.

ويتحدث بول سوريو P. Souriau عن نوع من الإيحاء من التنويم المغناطيسي الحقيقي و«من انتقال الذات transport du moi» من المحاكاة المعنوية mimétisme moral يحدثها الفن.

وقد أعطت مدرسة ألمانية حديثة شكلًا منظمًا لهذه الأفكار والنظريات وأطلقت عليها الاسم الذي لا يمكن ترجمته: إينفيلونج أي استشعار* Einfühlung.[٣] ويفهم ليبس وفولكلت Lipps, Volkelt من هذا الاصطلاح نوعًا من العدوى أو التواصل بين الحياة الوجدانية للكائنين وتبادلًا بين الشخصيتَين عن طريق الوجدان sensibilité. إن الحياة الإستطيقية تناسخ عالمي للأرواح métempsychose، وإن هذا التناسخ يكون مباشرًا إذا كنا بإزاء أشخاص رواية أو حركات بهلوان، ويكون أكثر رمزية إذا كنا بإزاء حيوانات أو أشياء.

وحسب ما سبق نقول إننا عندما نحكم على عمود ما بأنه «طويل ممتد» أو بأنه «مدكوك»؛ فإننا إنما نمتد طولًا معه أو نحس أننا مدكوكون مثله تمامًا، بل إننا نذهب إلى أبعد من هذا، نذهب إلى تحقيق هذه التشبيهية الإنسانية بإتيان حركات عضلية أو يجعل صدرنا أو أطرافنا في وضع معين، أو — كما يقول جروس — بواسطة «محاكاة باطنية» من داخلنا؛ أي أننا لكي نفهم فهمًا إستطيقيًّا العمود الماثل أمامنا؛ فنحن نحل أنفسنا محله ونحله هو محلنا. فمن ناحية نحن نضفي عليه حالتنا النفسية ومن ناحية

[٣] حاول البعض ترجمة هذا الاصطلاح الذي وضعه روبرت فيشر؛ فأتى بعض الإنجليز والطليان بمرادفات حرفية لا تقل غموضًا عن الاصطلاح نفسه مثل empathie, intropathie. ويفضل باش Basch: sympathie symbolique: أي تعاطف رمزي.

*لعل من الممكن تأديته في اللغة العربية بـ «استشعار».

أخرى نستعير نحن منه الحالات الوجدانية التي منحناه نحن إياها بالطريقة السالفة، نستعيرها لنشعر بلذة الإحساس بها بطريقة أخرى.[٤]

غير أننا لا يمكننا القول بأن هذه المحاكاة النفسية تميز الفكر الإستطيقي؛ لأنها عامة عمومية زائدة عن اللازم. إننا نعطي ببساطة أو بالضرورة حياة أو روحًا لشيء من الأشياء حتى نفهمه فهمًا علميًّا أو على الأقل فهمًا مبهمًا؛ ولكننا لا نفعل ذلك بالذات لكي نجده جميلًا أو قبيحًا. إنني لا أستطيع تمثُّل مرونة هذه الورقة إلا على أنها تُماثل قوتي أنا، وهذا التواصل شرط أولي لكل إدراك، وهذا الإدراك بدوره شرط لكل عملية من عمليات التقييم؛ ولكنه ليس شرطًا لعملية التقييم الإستطيقي بالذات. ويحدث في كثير من الأحيان أنه يكون أقل شدة بكثير عند المتذوقين الحقيقيين منه عند الجهلاء المنعدِمي الذوق الذين يبحثون عن انفعالات خارجة عن المجال الإستطيقي ومرتبطة بالتكنيك أكثر من بحثهم عن الانفعالات التكنيكية ذاتها.

(٤) الفن واللعب L’art et le jeu

أما نظرية اللعب فهي تبدو مثمرة أكثر من السابقات. وكان كانط أول من أشار إلى أن الجميل هو «رضاء مجرد عن الغرض»، هو «لعب حر» هو اتفاق لملكاتنا؛ أي توافق بين خيالنا الحسي وبين عقلنا. وأتى بعد كانط تلميذه الشاعر شللر Schiller الذي شبَّه الفن بغريزة اللعب من حيث لاغرضيتها، وكان يعتقد أن غريزة اللعب غريزة أساسية،

[٤] بحسب هذا التصوف الناقص الذي لا يخلو من حذق يمكن أن نقول إنه لا يوجد شيء ميت أو لا شخصي في عالم الجميل، وتصبح هندسة الأشكال «ميكانيكا إستطيقية» وتصبح هذه «الميكانيكا الإستطيقية» نوعًا من السيكولوجيا. وقد حلل ليبس بطريقة منهجية الاستشعار الخاص بكل الأشكال البسيطة الممكنة الوجود والتي توصَّل إليها عن طريق ١٦٥٠ تركيبًا من الخطوط والسطوح. وفسر أيضًا بهذه الطريقة «القطاع الذهبي» الذي اهتم به فخنر. ويرى ليبس أن النسب الرياضية لا أثر لها حتى ولا بطريقة لا شعورية على قيمة هذا «القطاع الذهبي»، تلك القيمة التي تأتي من أن هذا القطاع الذهبي يؤدي أحسن من أي شكل آخر إلى الشعور بالصلابة وفي نفس الوقت بالرشاقة élégance التي نستلطفها في المستطيل والقطاع الناقص والصليب، وأننا في القطاع الذهبي نُحس تمامًا بأننا «أصبحنا مستطيلًا»! «في الموضوع الإستطيقي يكون المحسوس دائمًا رمزًا للمضمون الروحي؛ فيكون ذا روح أو مُروحِنًا spiritualisé، وهذا فقط ما يعطيه قيمة.»

يقول: «إن الإنسان لا يكون هو نفسه تمامًا إلا عندما يلعب، وهو لا يلعب إلا عندما يكون هو بنفسه.»

وقد وسَّع سبنسر هذا الرأي بقوله إن الفن نوع من رفاهية الحياة والتطور، وأنه مصبٌّ للتخلص من الزائد من القوى غير المستخدمة والتي يحس إنسان ما ممتلئ بحيوية زائدة بأنه في حاجة إلى استهلاكها دون أن يكون له هدف سوى هذا الاستهلاك. وعلى هذا يمكن القول بأن الأجزاء العاملة الهامة من أعضاء الحيوان هي أجزاء مفيدة ولكنها ليست جميلة، وأن لمعة الوبر والريش ودرقة السلحفاة إنما تكون جميلة عندما تكون غير مفيدة. وإن أبراج ومتاريس القصور الحصينة كانت أشياء قبيحة أو لا معنى لها في نظر أولئك الذين كانوا يعيشون في العصور الوسطى ويعرفون الأغراض والمصالح التي تؤديها تحت أبصارهم، وقد أصبحت نفس هذه الأبراج والمتاريس أشكالًا زخرفية في نظرنا عندما فقدت وظيفتها. وإن شاعرية الأطلال لتفسَّر جزئيًّا بهذا اللعب الشارد الذي ينطلق فيه خيالنا المتحرر.

وأخيرًا يبين جروس أن اللعب ليس على الدوام بغير ذي فائدة؛ فهو يقوم بوظيفة التعليم والتكرار التمهيدي وهذا شيء له أهمية لدى الكائن الصغير الذي لم يبلغ بعدُ القدرة على ممارسة غرائزه ممارسة جدية. وهذا يفسر لعب القطة الصغيرة وجريها وراء وُريقات ميتة، إنها تُعِد بذلك العدة لما ستفعله فيما بعد بالفيران، وإن الطفل ليلعب بفطرته عسكريًّا أو فارسًا أو لصًّا، وإن الطفلة لتلعب بفطرتها سيدة أو بلعبة الزيارات، وهي أعمال تعتبر في الواقع تمثيليات حقيقية مؤداة بالحركات والكلام. وإن الألعاب الحربية أو القنصية والدينية والفنية التي تقوم بها الشعوب البدائية لتمثل وظائف وانتقالات مماثلة.

وفي هذه الاتجاهات المختلفة التي تتناقض أقل مما تتكامل تكوِّن الإحساسات الإستطيقية — من ناحية المبدأ — أشكالًا منوَّعة من اللعب؛ تكوِّن لعبة سامية تأمُّلية يسهم فيها الذكاء، وأما الألعاب العادية المعروفة؛ فتكوِّن فنونًا سفلى مهمتها تدريب النشاط وحسب.

ومن بين النظريات التي عرضناها حتى الآن تبدو نظرية اللعب أكثرها إرضاءً؛ لأنها تبذل جهدًا موفَّقًا إلى حد كبير لاستخلاص ما هو نوعيٌّ في الإستطيقا؛ لذلك كان دورها التاريخي رئيسيًّا هامًّا في الفلسفة الحديثة ويشبه الدور الذي كان لمدرسة «الفن للفن» في تاريخ الفن في القرن التاسع عشر. لقد كان مبدأً جوهريًّا القول بأن الفن شيء والحياة الجادة شيء آخر.

ولكن هذه النتيجة يغلب عليها الطابع السلبي. ويُعترض على النتائج الإيجابية التي توصَّل إليها هؤلاء المفكرون — اعتراضًا سليمًا إلى حدٍّ ما — بأن أغلب الألعاب تتطلب منافسة وجهدًا ولا تكون في المعتاد مجردة عن الغرض، بل على العكس يكون لها على الدوام غرض يسيِّرها، وبأن نسبة الألعاب التي تعتبر نوعًا من تدريب الغرائز ليست هي نفسها نسبة الألعاب الإستطيقية الحقة، وبأن الصفات النوعية الخاصة بالفن يجب أن تضاف إلى اللعب ولكنها لا يمكن البتة أن تُستخلص منه لا بواسطة المنطق المجرد ولا بواسطة التطور الواقع. إن اللعب صورة منحطة من صور الفن، لِيكُن؛ ولكن الشيء الذي يميز الفن أصدق تمييز هو النواحي التي تجعله أسمى وأعلى من اللعب وليس هو اللعب نفسه. وأخيرًا فنحن قد رأينا أن اللعب — أو الترف — ليس إلا نمطًا من الأنماط السيكولوجية الممكنة للفنان وللمتذوق وليس بالمرة تفسيرًا كليًّا لكل الجميل أو لكل الفن عند كل الناس. وإن خلاصة جهد تحليلنا يجب أن تهدف إلى تحديد أنواع النظم السيكولوجية والسوسيولوجية التي تعطي لنشاطنا الخرافي قيمة إستطيقية.

ولو قدِّر لإستطيقا اللعب القديمة أن تُبعث في أيامنا هذه؛ فإنها ستتخذ حتمًا صورة معدلة هي: الفهم البوليفوني للفن؛ الفهم القائم على نشاط حر في عملية بناء سامٍ أو عملية إنشاء بناءات عليا لبناءات مختلفة متنافرة خاصة بكل تكنيك. وهذه هي الصورة المثمرة لكل إستطيقا بنائية.[5]

[5] انظر شارل لالو: Les élapes de L'Esthétique structurale في المجلة الفلسفية عام ١٩٤٣م.

الفصل الثالث

الخلق والتأمل «تابع»

البناءات غير المسبوقة بتفكير

(١) نشأة الفن وتطوره عند الفرد

لم تبدأ الدراسة العملية للمظاهر الأولى لعملية الخلق الفني أو الإعجاب الإستطيقي لدى الطفل إلا منذ عهد قريب. وتتلخص هذه الدراسة إما في أبحاث فردية على طفل واحد أو في أبحاث جماعية وإحصاءات على عدد كبير من الأطفال في بلاد مختلفة. وقد طُبقت هذه الطرق والأبحاث أول ما طُبقت على الرسوم؛ ذلك أن ملاحظة وتفسير الرسوم وحفظها أكثر سهولة وموضوعية منها في الإنتاجات الأدبية أو الموسيقية أو الإنتاجات الخاصة بالرقص عند الأطفال، وهي الأخرى أشياء لها قيمة كبرى من الناحية الإستطيقية والتربوية.

وقد أظهر عدد من الأبحاث المنهجية أن خصائص الرسم عند الأطفال واحدة في كل البلاد وفي كل الأجناس وفي كل الطبقات. يقول ليكيه Luquet: «إن الأطفال في المجتمعات المتحضرة الآن يبدءون بدورهم في ابتكار واختراع الرسم برغم الوراثة وبرغم مثال البالغين وبرغم إيحاءاتهم الصريحة وتوجيهاتهم.»

وطبيعي أن عملية الخلق هذه تقوم على الاهتمامات الخارجة عن الميدان الإستطيقي؛ لأنها تكون اهتمامات أكثر اتصالًا بالحياة أي اهتمامات لم تنضج بعد. إن الطفل يبحث أول ما يبحث عن اللذة الناتجة عن الأحاسيس الشديدة أيًّا كانت؛ أصوات صارخة، ألوان شديدة، حركات سريعة، وهو عندما يرسم إنما يهتم أولًا «بالبني آدم» ثم ينتقل بعد ذلك متأخرًا إلى رسم الحيوانات فالبيوت فالأشياء المستخدمة ثم إلى النباتات، ويأتي الجمع بين هذه العناصر في شكل واحد متأخرًا.

إن الرسومات التي يرسمها طفل الثالثة والنصف لا تستهدف الأهداف التي تستهدفها رسومات البالغين، إنها تُرسم فقط للذة الرسم، والطفل لا يكتشف التشابهات إلا بعد فترة، ولا يفهم إلا متأخرًا إمكان نقل كل الأشياء على الورق. وإن الرسومات في السن المبكرة إنما تُرسم عن الذاكرة والخيال لا عن تقليدٍ لنموذج، بل هي ترسم حسب تخطيط عقلي مبسَّط ونفعي. إن الطفل لا يرسم من الشيء إلا ما يعرف وما يستخدم أكثر من رسمه لما يرى. فبعد الشخبطة غير المنتظمة يرسم الطفل أشخاصًا ذوي رءوس ضخمة يتكونون فقط من رأس وساقَين. ثم عندما يرسم ذراعَين فهو يلحمهما مباشرة في الرأس أو في الساقَين. والأشخاص التي يرسمها الطفل ينقصها دائمًا الجذع؛ ذلك لأنه يبدو بدون فاعلية واضحة في نظره؛ فهو إذَن لا يهمه على الرغم من أنه يدرك حجمه جيدًا. ثم في وقت متأخر عندما يرسم وجهًا من الجانب «بروفيل»؛ فهو يرسم له عينَين رغم أنه في الواقع لا يرى سوى عين واحدة. وذلك لأنه يعرف أن هناك عينَين. وكذلك عندما يرسم واجهة بيت تراه يرسم الأثاث والسكان كما لو كان من الممكن رؤيتها من خلال الجدران؛ فهو إذَن يضيف بعض التفاصيل في وقت غير مناسب وخارجًا عن المكان الذي تشغله في الواقع، والمهم لدى الطفل أن يرسمها في مكانٍ ما لأنه يعرفها. ويضاف إلى عدم مهارة الأطفال في البداية أنهم يتجهون إلى تضخيم الأطراف الصعبة الرسم؛ فهم يرسمون الأيدي على شكل الشوكة أو المذراة، والأذنَين على شكل الأجنحة، والشعر قائمًا كشعر الفرشاة.

هذه الرسومات الأولى هي في الواقع تخطيط أوصاف على أساس عقلي أكثر منها نقلي أو زخرفة حسية. ثم عندما يظهر لدى الطفل اتجاه الزخرفة فيما بعد؛ فإنه يكون عملية أسلَبة stylisation بعيدة إلى حد كبير عن الواقعية؛ فمن تماثلات صناعية إلى ملء لفراغات الصفحة بمد أو تكرار تفاصيل تعارض الحقيقة الواقعة أوضح التعارض. أما نقل الأشياء كما تُرى في لحظةٍ ما وفي وضعٍ ما مثل وضع امتداد المنظور أو بظلالها؛ أي في حالة الواقعية المحسوسة؛ فهذا لا يتأتى في العادة إلا في مرحلة متأخرة.

من هذه المميزات الثابتة التي عرضنا لها في رسوم الأطفال يجب ألا نستنتج أن الأطفال أكثر تعقليه وعملية من البالغين ولا أن البدائيين أكثر من المتحضرين، بل نستنتج فقط أن عقليات الأطفال لا يمكنها أن تدرك سوى البناءات البسيطة نسبيًّا (تدرك كل شعرة على حدة لا كل الشعر في مجموعة) وأنها تدرك بصعوبة المجموعات (مثل التماثل أو الامتداد المنظور) وبطبيعة الحال تدرك بصعوبة أكثر البناءات الكلية العليا الفنية مثل (الأساليب، الأبيات الشعرية، التنغيمات).

وتؤدي بعض حالات النكوص إلى إعادة الأشكال الطفلية في مراحل متأخرة من مراحل النمو، مثل مرحلة البلوغ أو النضج، ويُرى هذا مثلًا في الرسوم المنقوشة اللاذعة أو البذيئة التي يرسمها الأولاد بالطباشير على الحيطان أو التي يحفرونها بآلة مدببة. ويُرى هذا أيضًا في حالات بعض الأمراض العقلية التي تؤدي بالمرضى إلى الارتداد كلية إلى مرحلة الطفولة.

أما النضج الفني المبكر عن أوانه؛ فيرجع إلى أحوال وظروف فسيولوجية معقدة وغامضة تتعاون بعضها مع البعض في الوصول إلى هذه الحالة التي يختلف ظهورها عند الأفراد اختلافًا بيِّنًا بحسب الأجناس والفنون. وقد كان موتسارت عازفًا ماهرًا في سن الخامسة ثم مؤلفًا في سن الثامنة. والغالب أن كل الموسيقيين أفراد نضجوا مبكرين. أما المصورون والشعراء فليسوا على الدوام كذلك، ويتطلب النثر نضجًا عقليًّا أكثر. ويحدث أحيانًا أن يطرأ على الأطفال المعجزين توقُّف في النمو يكذِّب ما كان يُتوقَّع منهم.

والتطور الحادث في الشعوب البدائية برغم أنه يجرى على أفراد بالغين يشمل مراحل مشابهة لتلك التي نصادفها لدى الأطفال. كذلك تُلاحظ حالات النكوص في الاتجاهات التدهورية وفي العصور الوسطى بكل البلدان. وعلى هذا يمكننا القول بأن عبارة «طفولة الفن» ليست استعارة.

(٢) البقايا الطفلية والبدائية

كان القدماء يقولون: إن الفنان الملهم يشبه المطَّلع على ما وراء هذا الكون، يشبه الكاهن أو النبي، أما نحن الآن فنعتقد أن الشيطان وربَّة الشعر والآلهة هي أسماء خرافية للاشعور، وأن كل نشاط إستطيقي شديد له جذوره الممتدة تحت عتبة الشعور والتي تتضح في الحماس والانجذاب غير المقصود الذي يحدث للمتأمل وفي الإلهام والعبقرية الدافعة الملحَّة والتي تأتي للفنان الخالق حسب هواها ويُحتار في تفسيرها.

ولكن اللاشعور لن يكون سوى اسم جميل أطلقناه على الفراغات المجهولة الموجودة في علم النفس عندنا، إذا لم نحاول أن ننفُذ بتفكيرنا إلى غموضه عن طريق «فروض تمثيلية» أو عن طريق «رمزيةٍ» التحليل النفسي هو أحدث صورة لها.

وقد اعتقد بعض المفكرين أن اللاشعور الإستطيقي لدى البالغ هو من بواقي هذه «العقلية الطفلية» التي أعلن روسو وبياجيه وكثير من التربويين أنها تختلف في جوهرها عن عقلية الرجل الناضج، وبناءً على هذا يكون الفنان هو الشخص الذي يحتفظ طول حياته بنصاعة وتلقائية انطباعات وأحاسيس الطفولة. وهو الشخص الذي لم تُصبه

البلادة والذي لا يتكيف أبدًا مع هذا العالم بل ينقل عليه في غير ما تعب عينَين بريئتَين وشغفًا ساذجًا ودهشة مستعجبة وعقلًا تجرَّد عن المنطق والأخلاق؛ عقلًا شديد الانفعالية مغرمًا بالأساطير والأكاذيب شبيهًا بعقل كائن شاب على الدوام.

ويندفع بعض علماء الاجتماع في أيامنا هذه إلى القول بأن لدى الفنان بقايا استثنائية من «العقلية البدائية» للشعوب الطفلة، وبأن لديه طريقة من التفكير ومن النظر إلى أشياء يصفها ليفي بريل Levy Bruhl بأنها «صوفية» أو بأنها «سابقة على المنطق»، ويريد ليفي بريل بذلك أن يُرينا إلى أي حدٍّ قد اعتاد الفنان «التشكل والاندماج» في عدة طبائع في وقت واحد واعتاد على الأسرار والغوامض من كل الأنواع؛ أي أنه اعتاد الأشياء التي تناقض المنطق والتي ينفر منها فكر الفرد الناضج في المجتمع المتحضر. وهذا هو نفسه طابع الأساطير الدينية والممارسات السحرية والقصص الخرافية التي تحتل مكانًا كبيرًا في فنون القبائل البدائية قديمًا وحديثًا.

علينا أن نستخلص من كل هذه الآراء أن الفكر الإستطيقي أقل خضوعًا للمنطق المجرد مما قد اعتقدت السيكولوجيا العقلية intellectualiste القديمة؛ ولكن هذه النتيجة طبعًا لن تبلغ بنا المعرفة الإيجابية لماهية الفكر الإستطيقي. إن الفكر الذي يقال عنه إنه إستطيقي لدى الأطفال والبدائيين تشُوبه كثير من الوظائف الخارجة عن المجال الإستطيقي أكثر مما هو حادث بالنسبة للفكر الإستطيقي لدى البالغ أو المتحضر، ويتصف فوق هذا بأنه أقل بوليفونية، غير أنه من الممكن أن نعتبره سابقًا على الفكر الإستطيقي ذاته، وعلى هذا الاعتبار تصبح له أهمية شائقة وأساسية في الدراسة.

(٣) دور الحب في الفن[١]

يقول موسيه شاعر الحب:

> «إن ما يسميه الإنسان في هذه الدنيا عبقرية،
> هو الحاجة إلى الحب، وكل ما عدا ذلك لا جدوى منه.

---

[١] انظر:

Ch. Lola, la Beauté et l’instinct sexuel. A.M. et.

Ch. Lola, La Faillite de la beauté–La femme idéale.

... قلبك أو أنت، أيهما الشاعر؟
إنه قلبك ...»

ويبدأ ستندال كتابه «فسيولوجية الحب» بهذه العبارة: «إنني أبحث وأحاول التعرف على هذه العاطفة التي تتسم كل تطوراتها الصادقة بسمة الجمال.»

وهذا الفهم للحب ليس فقط فهمًا رومانسيًّا أو واقعيًّا، فمن أفلاطون إلى بوالو Boileau إلى غير أولئك نجد الفنانين من مثاليين وكلاسيكيين يكررون هذا الفهم بعينه ألف مرة. يقول فولتير: «لو سألت الضفدع ما هو الجمال، وما هو الجميل السامي؛ لأجابك من غير شك بأنه ضفدعته.» ويقول نيتشه Nietzsche: «إن كل الأدب الكلاسيكي الفرنسي الممتاز مبنيٌّ على الاهتمامات الجنسية، وإنك لو بحثت فيه عن الغزل والملاطفة والحسِّيات والصراع الجنسي والمرأة؛ فلن يذهب بحثك أدراج الرياح.»

يقول ريمي د جورمون Remy de Gourmont: «لو استُبعد الحب لم يكن هناك فن.» ويضيف نيتشه: «... لم يكن هناك فن إلا نقيق المهارة الأدائية، وإنك لو استبعدت الفن لأصبح الحب حاجة فسيولوجية لا أكثر.»

ونوجز فنقول: إن الجمال مبني على أساس هو الحب، وأن الحب مبني على الجمال، وهذا الجمال يصدُق على الفن كما يصدق على الطبيعة وعلى الغريزة الفسيولوجية للتناسل كما يصدق على الحب المثالي والعذري أو الأفلاطوني. إن هذه الآراء التي تبدو لنا عامية قد اتخذت صورة علمية على يد دارون ثم فرويد.

(٣-١) الانتخاب الجنسي

من بين صور الانتخاب الطبيعي أشار دارون باهتمام خاصٍّ إلى «الانتخاب الجنسي selection sexuelle» ويعني به الظروف المواتية التي تضمن تناسل الكائنات المحظوظة وتحُول دون تناسل الكائنات الأقل منها موهبة. وأشار إلى أن الجمال أو حتى المهارة الفنية تكون أحيانًا أحد هذه الظروف. وتضمن عملية الانتخاب التناسلي هذه تقدُّم نوع من الكائنات نحو نمط يزداد جماله أو سِمته الفنية مع التطور.

ويلاحَظ لدى بعض النباتات أن شدة ألوان البتلات تجذب الحشرات، وتهيئ بهذا انتقال حبوب اللقاح وتهيئ كذلك نوع التهجينات. كذا نلاحِظ عند الطيور أن جمال الريش — كما في حالة الطاووس — والقدرة على الشدو — كما في حالة البلبل — بل حتى القدرة على بناء العش أو على الرقص — كما في حالة الديك البري — كلها طرق

تدل الشواهد على أنها طرق للإغراء الغرامي. ويتضح من هذا أن الطبيعة بصفة عامة قد حبَت الذكور أكثر من الإناث بالمظهر الجميل، وحسبُك أن تقارن الديك بالدجاجة والسبع باللبؤة. أما النوع الثاني فعلى العكس نجد أن «الجنس الجميل» يخالف الطبيعة في هذه الناحية، وذلك مرجعه إلى أسباب اجتماعية خصوصًا في البلاد التي يكون فيها العمل الاجتماعي مقسَّمًا تقسيمًا كبيرًا. ورغم هذا الشذوذ عن القاعدة؛ فإن هذه الحالة الاستثنائية الظاهرية تؤكد القاعدة السابقة؛ ذلك لأن هذا القلب للأدوار الطبيعية يُعتبر طريقة أخرى لا تقلُّ ملاءمة عن غيرها لممارسة عمليات الانتخاب عن طريق الجمال.

والمعروف أن نصاعة أزهار النباتات وأن فعل المظهر المنمق والشدو الشجي وعمليات البناء لدى الحيوانات تبدأ وتنتهي مع مواسم التناسل. أما في حالة الإنسان فإن يقظة القوى التناسلية تجعل المراهقين شعراءَ بدرجات متفاوتة، وأن هذا النشاط الشعري لديهم لا يلبث أن يخمد، ولكنه يظل على حالته فعالًا عند الفنانين الذين هم — اصطلاحًا — أشخاص استثنائيون.

وإذَن فالجمال والفن والجنسية وجوه ثلاثة لظاهرة واحدة ضرورية في تطور الحياة.

(٣-٢) الجنسية الشاملة في التحليل النفسي

استطاع الطبيب النمساوي فرويد — باستخدامه لمنهج الملاحظة السيكولوجية المعروف باسم «التحليل النفسي» — أن يكشف ويبرز الميكانيزم الهام لعملية كبت بعض الدوافع في اللاشعور عندما تتعرض لسلطة «الرقيب» الخُلقي والاجتماعي. ويرى فرويد أن الغريزة الجنسية أو الليبيدو Libido الأساسي تتعرَّض لهذا الكبت بصفة خاصة، أو على الأقل أكثر من الدوافع الأخرى منذ السن المبكرة. وتجتهد المجموعات المترابطة أو «العقد» المتكونة نتيجة لهذا الكبت في الاندفاع إلى أعلى متجاوزة عتبة الشعور، وتسلك لبلوغ هذا مسالك أربعة: الأفعال الفاشلة أو الأخطاء اللفظية للشاردين – أحلام النائمين – هذَيان العصابيين – وأخيرًا الأعمال الفنية التي يُنتجها الفنانون أو أحلام اليقظة التي تراوِد المتذوقين. ويرتبط بهذا الأساطير المعروفة في الأديان.

فالفن إذَن وسيلة من الوسائل التي يستخدمها الفرد ليحوِّل طريق الوسواسات الجنسية الآتية من اللاشعور، وبالأخص ذكريات الطفولة التي أتى عليها النسيان، على رموز غير ضارة جعلتها كذلك عملية صياغة أسلوبية مثالية أو عملية إعلاء. ومن قبيل

هذا «عقدة أوديب» التي تعني الحب المحرم من طفل لأحد والديه من الجنس الآخر. هذه العقدة «مهما استعمل معها من أساليب التمويه» هي الموضوع الحقيقي لكثير من المسرحيات والقصائد والقصص والحكايات الشعبية مثل حكاية «جلد الحمار Peau de l'Ane».

يقول رانك Rank: «إن العُصابي يريد أن يهضم المؤلم — إن جاز لنا أن نعبر بهذه الطريقة — أما الحالم فإنه يتخلَّص من هذا المؤلم تخلصًا شبيهًا بالتخلُّص من العرق، أما الفنان فإنه يتقيأه.» ومن قبل رانك قال أرسطو بـ «تطهير الانفعالات». إن كل عمل فني هو اعتراف Confession، فالموسيقِي فاجنر — على سبيل المثال — وضع بطلات كل أوبراته تقريبًا في موقف غرامي بين رجلَين. وهذا إيحاء لاشعوري آتٍ من طفولته هو؛ فهو قد تربى في بيت الزوج الثاني لأمه.

(٣-٣) قيمة الإستطيقا المبنية على الحب

وإن أغلب الوقائع التي ذكرها الدارونيون وقائع صحيحة، لا شك في هذا، إلا أن بعض الطبيعيين naturalistes ينكرون عليها كل صفة إستطيقية، ويرون أن هذه المهارة الأدائية المستمرة التي يظهرها البلبل والتي نجد نحن فيها نوعًا من الجمال قد لا تجد فيها أنثى البلبل إلا نوعًا من إظهار القوة الجسمانية. ويعترض بعض علماء الاجتماع أيضًا بقولهم إنه إذا كان التعليل الداروني يطبَّق على البشرية لكان علينا أن نقول إن الفنون البدائية أكثر الفنون تمثيلًا للناحية الشبقية؛ لأنها أكثر الفنون قربًا من الطبيعة الحيوانية، ولكن المشاهَد عكس ذلك؛ فالرسوم في عصر ما قبل التاريخ والرقصات والزخارف لدى الشعوب المتأخرة في أيامنا هذه وكذا الملاحم الهندية والإغريقية والجرمانية والفرنسية كلها ذات اتجاه ديني أو حربي ولا يظهر فيها الحب إلا فيما ندر، وعلى خلاف ذلك نجد الحب يملأ فنون فترات التدهور، وهذه حقيقة تاريخية تعني عكس المعنى السابق كلِّية. أما فيما يختص بالمراهقين؛ فهم فريسة تطرف زائد عام شامل لكل ملَكاتهم لا ملَكاتهم الإستطيقية فحسب؛ فهو يظهر بنفس الشدة في ابتكاراتهم الميكانيكية أو في الرياضة والتديُّن لديهم.

وإن كان التحليل النفسي قد قدَّم لنا معلومات ومبادئ نافعة إلى حدٍّ كبير إلا أنها تستدعي الاحتياط. فالكبت مثلًا لا يحدث على الدوام نتيجةً لأسباب أخلاقية أو اجتماعية، كما أن الدوافع المكبوتة ليست على الدوام دوافع جنسية، فالجندي المقدام

يكبت غريزة المحافظة على البقاء، والشخص المغرور الذي يعيش في مجتمع سامٍ يكبت بُخله، والرجال جميعًا — على وجه التقريب — يكبتون «رغبتهم في القوة» أو يكبتون «سطوتهم». ويعترف فرويد نفسه بأن هذه الميكانيزمات التي توصَّل إليها تفسر دوافع الفكر الإستطيقي لا اتجاهاته. إن الميول الخارجة عن الميدان الإستطيقي لا يمكنها أن تولِّد القدرات التكنيكية، إنها تستثيرها فقط عندما تكون قد تكوَّنت وتهذبت بوسائل أخرى. إن «الإستطيقا الشبقية» التي يقول بها عشاق الجمال متطرفة تطرفًا شبيهًا بتطرف «الإستطيقا المجردة عن الحب» التي يقول بها بعض النسَّاك الزاهدين.

(٤) سيكولوجية الإلهام

(٤-١) العبقرية والجنون

وضع أفلاطون في كتابة فدر Phèdre الإلهام الفني ضمن الأنواع الأربعة للهذَيان. ويعدِّد أرسطو من الفنانين مَن كانوا مجانين ثم يعمم فيقول: «إن أكثر عظماء الرجال سَوداويو المزاج.» ويؤكد مورو د تور Morau de Tours أن «العبقرية نوع من العصاب.» أما لومبروزو Lombroso فيقرر أن العبقرية — بما لها من أزمات عنيفة مفاجئة تتبعها حالات انهباط عميقة — صورة مخففة من صور الصرع. ويتحدَّث كثير من المفكرين في هذا المقام عن «المتحللين المتفوقين» أو عن جنون العرض النفسي وعن جنون الكذب والاختلاق، ويتحدثون على الأقل عن زيادة مفرطة مرضية في الانفعالية تكون سليمة في حالة الاستعداد الفني؛ ولكنها تكون دورية في حالة العبقرية. وقد حظيَت المؤلفات الممتازة التي أنتجها الفصاميون بالمدح الكثير لدى الفنانين «الذين يتبعون الإغراء ثم تخيب آمالهم»؛ ولكن هذا المدح يقل كثيرًا لدى علماء الطب العقلي «وهم عادة متحفظون». ولسنا ندري إن كان معرض المجانين Salon des Fous في المستقبل سيستبعد تفاهات المصابين بالجنون المبكر أو بجنون الشيخوخة أو بالشلل الجنوني العام وأنواع العجز المتفككة للهرمين المعتوهين. إن الخلط بين البوليفونية «تناغم الأصوات» والكاكوفونية «نشاز الأصوات» لهو وصمة من وصمات التدهور.

هذا وكان بعض الفنانين يتعاطون منبهات للجهاز العصبي يؤدي الإفراط فيها إلى هذيانات حقيقية؛ فاستعمل فولتير وبلزاك القهوة، وإدجاربو وهوفمان وموسيه وفرلين الكحول، وكان موبسان يتعاطى الإتير والكوكايين.

غير أن هذه المنبهات — سواء أكانت طبيعية أو مصنوعة — يقتصر مفعولها على دفع وتنشيط ميكانيزم قد تنظم من قبل بدونها وخارجًا عنها. ونقصد بهذا الميكانيزم: الفكر التكنيكي. وما تزال هذه المنبهات تدفع وتنشِّط حتى تبلغ بالفكر الاضطراب والتلف. ولنأخذ مثلًا قصص هوفمان؛ إنها تشبه الهلوسة، ولكنها لا تفتقر إلى الأسلوب الممتاز. أما «بيير وجان Pierre et Jean» التي ألَّفها موبسان؛ فإنها قصص مركَّزة محكمة إلى أقصى الحدود ومبنية على تنظيم عقلي سليم جدًّا رغم ما يؤكده مؤلفها من أنه كتبها من أولها إلى آخرها وهو تحت تأثير الإتير.

وإن لم يكن لدى العصابي حين يشغف بفن من الفنون هذا النظام التكنيكي؛ فإنه يهدف إلى تغذية وسوساته وصور العجز عنده من هذا الفن. ويحدث هذا أحيانًا بواسطة الحركة الذاتية السلبية للأشكال الفارغة لديه «مثل التجنيسات assonances والتماثلات والإيقاعات المقصودة لذاتها»، ويحدث أحيانًا أخرى بواسطة دوافعه الوجدانية التي لا شكل لها والتي لمتكبت «مثل اللذات والآلام والعواطف والانفعالات التي يعوزها التحكم الشعوري». وهاتان الطائفتان اللتان أشرنا إليهما تمثلان نوعَين من العناصر الفوضوية أو المتطفلة التي يعمد الفنانون الأصحاء — على العكس — إلى ربطها وإيجاد التوازن بينها في إنشاءات كونترابنتية منسجمة.

ثم إذا حدث أن أوتيت الدوافع الشاذة أحيانًا القدرة على إيجاد تكنيك سليم؛ فيجب علينا ألا ننظر إلى ذلك ظانين أنه ضرب من المحال، بل هي المعجزة في ميدان الإستطيقا، أو هو الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ويدعمها. والقاعدة هي أن العبقرية شيء استثنائي خارج عن المألوف؛ ولكنها ليست شيئًا مرضيًّا. وإن أغلب المرضى العباقرة كانت لديهم العبقرية برغم أمراضهم. ولكنها لم تكن لديهم بسبب هذه الأمراض؛ عصبية كانت أو غير ذلك. إن الحركة الذاتية automatisme قد تصل إلى الانسجام مصادفة وقد تستطيع تقليده ولكنها تعجز عن إنتاجه إنتاجًا منتظمًا. وهنا نرى أهمية الدراسة الإستطيقية الباثولوجية وفائدتها الكبرى في التوصل إلى المقارنات المثمرة؛ ولكن علينا ألا نسرف فنطلب منها أن تفسر لنا، تفسيرًا مباشرًا، الأشكال التي ذاع أنها سليمة.[٢]

[٢] هذا هو الطريق الذي ينبغي علينا أن نسلكه في دراستنا لباثولوجيا الفنون المختلفة دون أن يخالجنا الأمل الكاذب في أن نكتشف فيها آثارًا للعبقرية، فندرس: الاضطرابات الناتجة عن زيادة في

(٤-٢) ميكانيزم الإلهام

إن محركات الإبداع والعبقرية مواضيع لا تقل غموضًا في الفنون عنها في العلوم، ويلخصها برجسون في قوله: «إنها مرور من التخطيط schéma الديناميكي إلى الصورة». إن المخترع في المبدأ يتمثل الصورة أقل من تمثله لطريقة بنائها، ثم ينتقل من هذا التخطيط الغامض المبسط المجرد انتقالًا تدريجيًّا إلى صورة واضحة مجسمة.

أما هنري بوانكاريه Henri Poincaré فيقول متحدثًا عن الكشوف التي توصل إليها هو شخصيًّا: إن النشاط الشعوري يقدِّم المشكلات ثم يحققها، وبين هاتين العمليتَين الواعيتَين يقوم اللاشعور بسرعة — يعترضها التفكك الشديد — بمزج المواد الابتدائية التي أوجدها النشاط الشعوري الأول وخاضعًا لعملية التشكيل البنائي للتخطيط ويستخدم في ذلك كل ما أوتي من طرقٍ وحيلٍ. وهذه المواد الابتدائية تقع، في حالة الأفراد الموهوبين تحت قوة جذب شديد متجه نحو الانسجام؛ أي إن ما يحدث بالضبط هو أن من وسط هذا الاضطراب والثوران العقيم غير المنتظم تنجح فقط التركيبات التي لديها القدرة على الترابط فيما بينها ترابطًا فيه «أناقة élégance» يحسها المهندس كل الإحساس، تنجح هذه التركيبات في الوصول إلى وضح الشعور، وهذا هو — في ميدان العلوم — خصوبة العبقرية الملهمة.

وميكانيزم الاكتشاف والخلق الفني يبدو من نفس النوع السابق الذي يتحدث عنه بوانكاريه؛ بالرغم من أنها تختص بمواد ابتدائية مخالفة كل المخالفة لنظيراتها في النوع السابق، والتخطيط الذهني هنا يتمثل في المسودة أو الرسم السريع أو الارتجال، وكلها أشياء تلعب دور مغناطيس خاص مكلَّف باستخراج حبيبات برادة الحديد من وسط

شدة الوظائف «أو كما يقول الأطباء اضطرابات en hyper مثل: جنون الكتابة graphomanie، جنون الألفاظ verbomanie، جنون الكلام logarrheé، جنون الألحان melomanie» «ويمكن أن نضيف أيضًا جنون الأشكال للفنون التشكيلية». والاضطرابات الناتجة عن نقص في النشاط الوظيفي en hypo مثل الصمم الموسيقي أو الأموزيا amusie ويضاف إليه عدم الإحساس بالإيقاعات arythmie وبتوافقات الأشكال amorphie وأخيرًا اضطرابات الانحراف en para وفيها: الاضطرابات المرضية العديدة التي ينظر إليها على أنها تجرؤات عبقرية، وقد أنتج القرن العشرون حتى الآن بمفرده مثلما أنتجت الثلاثة القرون التي سبقته مجتمعة: وهذه علامة على حالة تدهور مثمر إثمارًا مجتهدًا، وجدير بأن ينتج حركة نهضة.

حبيبات التراب؛ فهو يجذب البرادة ويستبعد التراب. وقانون الجاذبية الذهنية الذي يُبرز من الظلام الإنتاجات المبهمة للنشاط اللاشعوري هو الميل العام للفكر نحو تحقيق أكبر قدر من النتائج بأقل قدر من النفقات، وهو بالضبط ما نسميه انسجامًا، أو — حسبما تقول اللغة الدقيقة لعلم النفس الحديث — هو «الشكل الحسن» أو «البناء القوي»، أو هو في الفنون «البناء الأعلى suprastructure». إن الإلهام خصوبة فريدة في الوظيفة الكلية لإنشاء الأبنية، الوظيفة المتخصصة في تكنيك معين.[٣]

---

[٣] عندما يؤلف الشاعر بعض الأبيات يمكن القول بأنه تكون هناك حالة نفسية غامضة أوحتها حادثةٌ ما تبلورت في صورة بيت أو اثنين، أعني أن هذه الحالة تجلب من اللاشعور الألفاظ الملائمة تمامًا بطريقة تشابه تخير البلورة للجزئيات التي من نفس عنصرها والتي تكون سابحة في المحلول فوق المشبع بالملح، وتأتي هذه الجزيئات؛ فتصطف في مكانها المضبوط حتى تكمل صفحة البلورة كما قد خططتها في المبدأ الجزيئات الأولى. والأبيات الأولى في القصيدة ترسم تخطيط الأبيات التالية؛ أي إنها تفرض على الشاعر الصورة المجسمة وإن كانت غامضة للقوافي أو على الأقل للتجنيسات assonances ثم للإيقاع أو على الأقل لعدد الوحدات، ثم للتسلسل والترابط المنطقي أو للنغمة الوجدانية، وكل هذه الأشياء يمكنها أن تكون بناءً كاملًا متماسكًا. إن التخطيط صورة غير واضحة ولكنه — في الوقت ذاته — ليس صورة مجردة. إنه صورة تحتوي في نفس الوقت على الكثير المفرط والقليل المسرف في القلة؛ فالقوافي المختلفة الممكنة الدخول في القصيدة يواجه بعضها البعض وتختبر قيمتها النسبية في محاولات تكون شعورية عند العروضي المجتهد وتكون لاشعورية لدى الشاعر الذي يقال عنه إنه ملهم، وتقوم قوة الجاذبية الناجحة بعملية جذب القوافي المحققة لأكبر انسجام وأقل تفكك والتي تملأ الفراغات خير ملء وتزيل بطريقة أكيدة ما يحويه التخطيط الشعوري من زيادات.

انظر:

E. Poe: Philosophie de la composition.

Ch. Lalo: Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration: Journal de psychologie, 1926 p. 11–51.

وتحدث عملية الاختيار هذه أيضًا عند الموسيقي الذي يؤلف قطعة ترديدية fugue بالنسبة للجُمل اللحنية والتوافقات الممكنة الوجود والممكنة الدخول في المؤلف. وتحدث أيضًا لدى المصور الذي يبدع لوحة معبرة، بالنسبة للخطوط والألوان التي تتوافق حسب القوانين الخاصة بالبوليفونية التشكيلية la polyphonie plastique.

الفصل الرابع

الخلق والتأمل «ختام»

البناءات الصادرة عن تفكير

(١) النشاط التكنيكي الشعوري

إن الدور الرئيسي الذي يلعبه اللاشعور في كل فكر إستطيقي دور لا سبيل إلى إنكاره ولكنه دور يجب مجابهته في حذر؛ لأنه قد بولغ فيه مبالغة وصلت إلى حد الخرافة.

وعلينا ألا ننسى أن بجانب «العبقرية» التي يسيطر فيها اللاشعور الذي لا سبيل إلى تفسيره توجد المهارة الفنية le talent بما لها من حقوق. وتعني المهارة الفنية دراسة وتفكيرًا واستخدامًا لتكنيك قد فُهم فهمًا واضحًا واستخدامًا لحرفة مكتسبة. وحتى نوضح أهمية هذا الجانب نذكر ما قيل في شأن بعض المؤلفين المتفاوتين أمثال برليوز Berlioz إنهم «العباقرة الذين لم ينقصهم إلا المهارة الفنية.» وإن الغالبية العظمى من الفنانين يصححون تخطيطاتهم الأولى ويصححونها كثيرًا، وحتى عندما لا نراهم يفعلون؛ فذلك إنما يعني أنهم قد راجعوا هذه التخطيطات من قبل في أذهانهم وعلى مهل. وإن الأعمال الفنية التي ينتجها الفنانون تلقائيًّا في مرحلة الشباب تكون دائمًا أقل درجة من الأعمال التي ينتجونها في مرحلة نضجهم المتَّسم بالاجتهاد. والحق أن في نشاط الفنانين الملهمين يوجد من التفكير أكثر مما يعتقد الكثيرون وأكثر مما يعترف به هؤلاء الفنانون أنفسهم.

(١-١) الحاستان الإستطيقيتان[١]

لا شك أن الإبصار والسمع هما الحاستان الساميتان العقليتان والإستطيقيتان؛ فعليهما تعتمد اللغة المقولة واللغة المكتوبة، بل وكل الفنون الجميلة؛ فنحن لا يمكننا، إلا عن طريق الاستعارة الملطفة، أن نتحدث عن فن الطهي أو عن فن العطور أو عن سيموفونيات المشروبات الرُّوحية symphonies de liqueurs التي كان البطل الغريب الأطوار في قصة A rebours لـ Huysmans يعزفها على «أرغن فمه»، ولا أن نتحدث حتى عن «اللمسية tactilisme» التي يقترحها بعض «المستقبليين».[٢]

غير أن هذه الحقيقة الكونية لا تعجب بعض النظريات التي لا تحترم — إلا قليلًا — الصفات النوعية الخاصة بالجميل. من قبيل هذا ما يؤكده جويو Guyau من أن الإحساس باللذة الرقيقة عند وضع الثلج على جبهة المحموم هو جمال، وأن سكان جبال الألب عندما يتعبون ويشربون من لبن الرعاة إنما يشربون في طزاجة هذا اللبن «سيمفونية رعوية»! ولكننا لا نستطيع في الواقع إلا أن نرد قائلين: إن السائح المسافر مهما كان منهوك القوى يمكنه بكل سهولة ويسر أن يميز بين استساغة اللبن وبين جمال المنظر!

والحقيقة أن الحاستَين الإستطيقيَّتين تحتكمان على ثلاث ميزات كبرى تجعل لهما مكانًا ممتازًا بين الحواس الأخرى؛ فهما أولًا: أكثر الحواس تجردًا عن الغرض وهما تعملان عن بُعد وتشملان مجالًا فسيحًا من الأحاسيس المحايدة أو التي لا تتعلق بالوجدان إلا أقل التعلق، وثانيًا: إن تركيباتهما أكثر وفرة ودقة، وثالثًا: فإن هذه الدقة تزداد حدتها بطريقة فريدة نتيجة المعاونة الفعالة للحاسة العضلية؛ فنحن نسمع سمعًا سلبيًّا الأصوات التي نصدرها نحن إصدارًا مباشرًا «على الأقل الأصوات التي تصدر على فترات ثمانية intervalles d'octaves» حين نقوم «بالغناء الباطني» أي والفم مقفل. كذلك فنحن معتادون متابعة الخطوط بحركات من عيوننا وأعضائنا. هذه الإعادة الإيجابية وهذا التنويع الإرادي للأحاسيس السامية يسمحان أولًا بقياس هذه الأحاسيس بدقة أكبر، مما يمهد السبيل إلى التركيبات الكونترابنتية ويضفيان ثانيًا على الأحاسيس صفة الحيوية والشخصية والذاتية. وبعبارة أخرى إننا «نضع شيئًا من ذاتنا» في حركة السكون أو في

[١] انظر: Ch. Lalo: les Sens Esthétiques. Revue philosophique, mai, juin 1908.

[٢] المستقبليون les Futuristes فئة من الفنانين الحديثين يهدفون إلى أن يقدِّموا في اللوحة الواحدة وفي نفس الوقت الانطباعات الماضية والحاضرة التي تعبر عن الحركة ومراحلها. (المترجم)

فترة موسيقية تعبر عضليًّا عن صيحة الألم. وواضح أننا لا نستطيع أن نقول نفس الكلام عن طعم أو عن درجة حرارةٍ ما؛ لأن دورنا معها يقتصر على الإحساس بها بطريقة سلبية، ولأن التوافقات الغامضة الكائنة فيما بينها والتي لا تعبر عن شيء خارج عنها لن يمكنها بتاتًا أن تدخل في ألعاب البوليفونية، كما تدخل الحاستان الساميتان فيها بجدارة وامتياز.

(١-٢) وحدة قوانين الفكر الإستطيقي أو تعددها

ليست ثروة الأحاسيس الإستطيقية سوى شيء أولي لا أكثر؛ فالفكر الإستطيقي بأشكاله المركَّبة يعمد إلى تحليلات وتركيبات مجموعاتية تخضع لقوانين عقلية كلية.

«نقد الحكم الذوقي» عند كانط

وأشهر تعداد لهذه القوانين الرئيسية هو تعداد كانط الذي توصل عن طريق «فلسفته النقدية» وبطريقة منظمة، إلى أنه يوجد في الحكم الإستطيقي الأربع مقولات أو الأربعة أشكال اللاتجريبية العقلية التي شملها من قبل جدول الأحكام المنطقية التقليدي عند المدرسيين[٣].

[٣] وهذه بعض تفاصيل هذا النقد الشهير. لكي نعرف أي نوع من اللذة إستطيقي، يمكننا أولًا أن نضع أنفسنا عند وجهة نظر أو عند «لحظة» تقدير الكيف عارفين أن «الرضا الذي يحدد الحكم الذوقي ليس بذي فائدة على الإطلاق» بمعنى أن الاستمتاع الإستطيقي لا يهتم بحقيقة أو طبيعة موضوعه، على عكس الاستساغة الحسية والرضا الخلقي اللذين يتطلبان في ذاتهما تملك الموضوع وتحقيقه على التتالي. إن المصور يعجب بثمرةٍ ما أو بصورتها؛ ولكنه كفنان لا يحس أي رغبة في أكلها أو في بيعها، أما إذا قدَّرنا مدى القيم الإستطيقية من وجهة النظر الثانية: الكم «فإن الجميل يكون ما يعجب عمومًا وبدون مدرك عقلي»؛ فنحن لا نعرف شيئًا عامًّا universel إلا بواسطة مدركات عقلية concepts أو أفكار مجردة كلية. أما الجمال فهو وحده الملموس أي المحسوس في نفس الوقت الذي هو فيه عام، ويلاحَظ أن في قولنا إنه مشترك بين الناس أننا نعني أنه يجب على الأقل أن يكون معترفًا به من كل الناس. وأن الاستثناءات التي تلاحَظ في الواقع لا تمنع ما نرى أنه واجب أن يكون بالنسبة للحكم الإستطيقي وبالنسبة للحكم الأخلاقي أيضًا. إن طعم ثمرة من الثمار يلذ أو لا يلذ وهذا شيء ذاتي غير قابل للمناقشة. أما نحن فنناقش في قيمة طبيعة صامتة ينبغي أن يتفق عليها كل أهل الذوق، ومن وجهة

والنصر المألوف الذي تحققه المذاهب النظامية هو التعبير عن الفروق الباهتة العابرة بعبارات ثنائية الألفاظ قوامها كلمات جامدة ثابتة تعارض الواحدة منها الكلمة الملاصقة لها. مثال ذلك عبارات: الشكل والمضمون، الفكر والمادة، ويكون في مقدورنا أن نضع في كفَّتَي هذه العبارات الثنائية التناقضية كل الفروق الطفيفة؛ فتصبح بهذه الطريقة أكبر تأثيرًا نتيجة لصلابة هيكل العبارة الذي بني خارجًا عنها.

ابتدأ كانط من القوانين المنطقية للعقل المجرد وقرر أن يبحث عنها وأن يجدها في كل ميدان. غير أنه لاحظ أن الحكم الذوقي لا يتطابق مع هذه القوانين تطابقًا كاملًا ولكنه في نفس الوقت وجد أنه ليس عسير الفهم كلية. وقد كان شعور كانط بهذا الالتباس ميزة كبرى خاصة في عهد مذهب لايبنتس العقلي l'intellectualisme leibnizien والمذهب

النظر الثالثة؛ العلاقة: يتحدث كانط عن العلاقة بين الوسيلة والغاية وهو الموضوع الأساسي لملكة الحكم في نظر مذهبه الفلسفي «الحكم الذوقي ليس له من أساس سوى صورة الغائية التي تكون لشيء من الأشياء (أو لما يمثل هذا الشيء).» «والجمال هو صورة من غائية شيءٍ ما من حيث هو محسوس في هذا الشيء دون تمثيل لغاية.» وبعبارة أخرى ينبغي علينا أن نشتبه في وجود غاية دون أن يكون في مقدورنا تحديدها، علينا أن نعتقد أن هناك غاية وليس علينا أن نعرف على وجه الدقة ما هي. مثال ذلك عالم الأحياء عندما يتمثل الوظيفة الحقة للثمرة ودورها في حفظ النوع أو البستاني عندما يتمثل قيمتها في السوق؛ إذ هما في هذه الحالة لا يفكران في قيمتها الإستطيقية؛ فإنه حتى يتمكن الفنان من الإعجاب الإستطيقي بشيء فعليه أن يتجاهل هذه الغايات ولا يستبقي فقط سوى الإحساس غير المحدد بغائية في الطبيعة. وهذه هي الصورة النقية للغائية المجردة عن المضمون المحسوس. وختامًا فإن كل حكم يمكن أن يكون له ثلاثة أنواع من الأشكال؛ فهو إما أن يقرر فقط وبكل بساطة واقعة من وقائع الخبرة أو التجربة، وإما أن يبين ضرورة علمية، وإما أن يفترض إمكانية منطقية. وميزة الحكم الإستطيقي هو أنه يقيم «ضرورة ذاتية ممثلة تمثيلًا موضوعيًّا على أساس افتراض معنى مشترك» «فالجميل هو ما اعترف الناس — دون مدرك عقلي — بأنه موضوع رضاء ضروري» وبعبارة أخرى — من ناحية الشكل — يصبح الجميل نوعًا من «الالزام الإستطيقي l'imperatif esthétique شبيه إلى حد كبير بالإلزام الخلقي في أنه سابق على الخبرة a priori (ولكنه ليس إلزامًا قطعيًّا أو مطلقًا مثله) في الحكم على ثمرة من الثمار بأنها جميلة» ليس ثمة ضرورة منطقية أو تجريدية تبعث عليه كما هو الحال مع قضية رياضية أو فيزيقية. إنما هناك ضرورة شخصية وأمر من شعورنا الإستطيقي نحس أننا خالفناهما إذا أصدرنا حكمًا مخالفًا.

هذه هي الأربعة الشروط الصورية التي ينبغي على كل فرد أن يخضع لها إخضاعًا سابقًا على الخبرة كل لعبة حرة تقوم بها حساسيته لتتفق مع فهمه في حكم ذوقي أيًّا كان «المضمون» أو المادة الحسية التي تقدمها التجربة سواء كان موضوعًا طبيعيًّا أو عملًا فنيًّا؛ رمزًا للتوافقات الأخلاقية وفوق الحسية.

العاطفي الاسكتلندي le sentimentalisme écossais والدجماطية شبه الكلاسيكية على طريقة فنكلمان. أما ناحية الضعف الفعلية في نظرية كانط؛ فهي أنه قدم أربع «عبارات تناقضية antinomies» على أنها حلول، في حين أنها في الواقع ليست إلا أربعة «رفوض كبرى» للحلول. ويقتصر دورها الحقيقي على الإشارة إشارة واضحة عميقة إلى السبب الذي من أجله ظلت أربع مشاكل رئيسية دون حل في مذهبه. وعبَّر كانط عن نظريته في هذه العبارات التناقضية الأربع التي تبدو مريحة جدًّا برغم أنها «أو لأنها» صعبة الفهم: الجمال هو «انبساط مجرد عن الغرض – هو عمومية universalité بدون مدرك عقلي – هو غائية دون غاية – هو ضرورة ذاتية.»[٤]

(١-٣) القانون الأساسي للمقولات التسعة الإستطيقية

يستبعد كثير من الفلاسفة العقليين «الاتجاه التعديدي» الجامد الذي يقسم إلى «مقولات» عديدة على طريقة أرسطو وكانط، ويرون أن كل صور الفكر ما هي إلا تطبيقات منوعة لاتجاه أساسي واحد يهدف إلى السير بالمتباينات نحو الوحدة.

وهذا القانون الاقتصادي الذي هو مطمح الفكر الإنساني في المجال العلمي المختص بالوقائع وفي المجال الخلقي الخاص بالفعال هو نفسه القانون الرئيسي المختص بلعبة التراكيب البوليفونية التي هي روح الحياة الإستطيقية.

ويمكننا أن نطبِّق هذا القانون على درجات ثلاث مختلفة من ملكاتنا الثلاث الرئيسية: العقل – الفعالية – الوجدان. وهذه الدرجات نعني بها: درجة الانسجام المحقق، ودرجة الانسجام المطلوب، ودرجة الانسجام المنعدم. وهكذا تنتج عندنا تسع مقولات إستطيقية أو تسعة أشكال رئيسية للقانون الكبير الخاص بتنظيم القوى العقلية.[٥]

---

[٤] هذه العبارات الأربع الشهيرة تبدو تقريبًا على صورة عبارات تناقضية لا حل لها في المعرفة السوية؛ ولكنها قد تكون ذات حل في اللامعروف. ووظيفتها الحقيقية هي أن تكون أربعة تخطيطات عقلية مجردة سابقة على الخبرة خاصة «بنقد العقل المحض»؛ ولكنها ليست قوانين ضرورية للتفكير بل قواعد عملية هدفها بناء مدركات عقلية إستطيقية أو بناء دلائل أو علامات لتطبيقها على اختلافات وتنوعات الخبرة في الفنون وفي الطبيعة.

[٥] جدول المقولات التسعة الإستطيقية: بخلاف التراكيب المعقدة الخارجة عن المجال الإستطيقي والتعميمات والاقتباسات الاستعارية في الفنون والأنواع الفنية مثل تصويري pittoresque، تشكيلي plastique،

والعقل من وجهة عمله الإستطيقي هو قبل كل شيء إدراك للعلاقات الحسية، أما الفعالية فهي إيحاء من الإرادة الحرة أو من الجبرية، والوجدان هو انطباع مستحب لنماء الحيوية الشخصية أو الجماعية. ولسنا بحاجة إلى القول بأن نزعتنا التشبيهية الطبيعية تنقل ملكاتنا بطريقة رمزية إلى الكائنات الدنيا وإلى الأشياء غير الحية.

الانسجام المحقق: الجميل – الهائل – الطلي

يقال للمعبد الإغريقي إنه جميل، ولقصرٍ مصري إنه هائل، ولفيلَّا أقيمت للرفاهية إنها طلية gracieuse. وهذه المقولات الإستطيقية الثلاث تشترك في افتراضها تحقُّق الانسجام تحقُّقًا فعليًّا، وفي افتراض وجود التناسب السليم بين الأجزاء المختلفة في كل واحد، وتشترك أيضًا في افتراض وجود القدر المتزن.

الجميل الحق le beau هو الانسجام يحس به العقل ويقدره الذوق، وهو الذي يبلغ بدون مشقة أكبر قدر من المفعول بأقل قدر من الوسائل. وهذا النجاح المتحقق هو رضًا من نوع عقلي أكثر من كونه انفعالًا بالنسبة للحياة الوجدانية أو فعلًا بالنسبة للإرادة، ويقارنه فنكلمان «بالماء الصافي الذي يكون من النقاوة بقدرِ ما يكون مجردًا من الطعم.»

أما الهائل le grandiose فهو يفترض في تحقيق الانسجام نوعًا من الانتصار السهل على مادة عسرة التشكيل، يفترض شيئًا يشبه الإرادة المسيطرة المتحكمة في نفسها وفي الأشياء، ويشمل إحياء بالفاعلية إلى جانب حكم العقل. ومن هنا كان هذا الانسجام جليلًا مهيبًا حافلًا بل ضخمًا.

عماري monumental، شِعري poétique، مسرحي théatral، روائي romanesque، غنائي lyrique، مؤثر pathétiqe، كهنوتي hieratique، صوفي mystique، لطيف joli، خلاب charmant، هزئي ridicule، كاريكاتوري caricatural، مازح plaisant، أصيل de caractére … إلخ.

انسجام	محقق	مطلوب	منعدم
عقلي	جميل beau	رائع Sublime	ناكت spirituel
فعالي	هائل grandiose	تراجيكي tragique	كوميكي comique
وجداني	طَلي gracieux	دراماتيكي dramatique	فكاهي humouristique

والطلي le gracieux، واللطيف le joli، والأنيق élégant، والرقيق mignon، والمتأنق le coquet توحي على العكس بتعاطف فيه حماية لكائنات ولأشياء صغيرة وضعيفة، أي يوحي بتضامن اجتماعي وعالمي قائم لمصلحتنا على أساس تنظيم سلمي يعرف تلقائيًّا كيف يجعلنا نقبله عندما يلاطف حياتنا الوجدانية، ومن هنا يأتينا بزيادة لطيفة في شعورنا بذاتنا: بالسحر.

وهذه هي الصورة الإستطيقية الأولى؛ الصورة المباشرة الممثلة لقانون الانسجام العالمي.[٦]

الانسجام المطلوب: الرائع – التراجيكي – الدراماتيكي

إن حالة رجل وقع فريسة لدوار عقلي نتيجة مواجهته الطرفين اللانهائيين — كما يقول بسكال — هو مثال للرائع sublime. أما أوديب في صراعه ضد الجبرية الخارجية

[٦] كلمة جميل بالمعنى الواسع تعني أي قيمة إستطيقية. أما بالمعنى الضيق الذي نحصرها فيه هنا؛ فهي تعني قيمة خاصة وسط القيم الأخرى.

هذا الفهم للجميل على أنه أقصى وحدة منسجمة مع أقصى تعدد قد أحس به منذ العصور القديمة أفلاطون وأرسطو وأفلوطين وأكده القديس أوغسطين ثم عاد إليه الديكارتيون وليبنتس وكروزاس والأب أندريه، حتى أصبح في عصرنا الحاضر فكرة عادية. وهذا الفهم يحاول بصفة عامة أن يفسر المقولات الإستطيقية التي نحاول نحن تمييزها هنا بوجهة نظر واحدة وبدون الإشارة إلى الفروق التي لا مفر منها؛ لذلك يمكننا أن نُنحي باللائمة على بعض هذه العبارات؛ لبعدها عن الوقائع ولقبولها تطبيقات تعسفية. من هذا القبيل التعريف الذي قال به ديديرو Diderot في الموسوعة l'Encyclopédie «الجمال لفظي نسبي يدل على القدرة على إثارة علاقات مستساغة في نفوسنا، وقلت مستساغة لأطابق المعنى العام الشائع للفظة الجمال؛ ولكني أعتقد من الناحية الفلسفية أن كل ما يمكنه أن يثير فينا إدراك العلاقات فهو جميل.» وهذه عبارة تمتاز بأنها توحي بأن العلاقات غير المستساغة الرذلة القبيحة في الطبيعة يمكن أن تصبح جميلة في الفن؛ ولكننا نضيف فقط إلى عبارة ديديرو «… بشرط أن تكون العلاقات بوليفونية بما فيه الكفاية.»

ويرى شللر وفولكلت في الطلاوة: «تعبيرًا عن نفس جميلة في الظاهر.» أما سبنسر وفيرون وغيرهما؛ فيجعلون منها اقتصادًا للقوى وسهولة بلا جهد، قريبة من الحرية «برجسون» وتابعة لاستمرار للحركة يسمح بالتنبؤ بسهولة بالمراحل التالية بناء على المرحلة السابقة لها؛ مثال ذلك: إيقاعٌ ما أو خط منحنٍ، والملاحظ أن الفهم الأول واسع بإفراط بينما الثاني ضيق بإفراط، وهما ليسا إلا أشكالًا غير صريحة للوحدة في التعدد تنسى أثر سيادة الحساسية والضعف اللذين يضفيان صفة الأنوثة على كل طلاوة حتى غير الحية منها. «والطلاوة كما يقول باير كأقصوصة متفائلة تحكي القوة وتخلد لحظة الجهد الأقل.»

للقدَر وفي انصياعه للظلم، أو بروميتيه promethée في إصراره على الثورة الخالدة في صفاء ثابت؛ فهذا هو الفعل التراجيكي. وأما الموت المفاجئ المؤثر الذي باغت جولي Julie بطلة روسو أو فرجيني بطلة برناردان دسان بيير؛ فهذا هو الانطباع الدراماتيكي dramatique.[٧]

وأمثلة ذلك في العمارة: الكاتدرائية القوطية وتمثل الرائع. أما أطلال أثر قديم صارع القرون ففيه شيء من التراجيكي، وأما الدراماتيكي فيمثله بيت اضطرمت فيه النيران أو نسفته القنابل.

هذه المقولات الثلاثة الجديدة قد حددت وعُرِّفت حسب الانسجام أيضًا، ولكنه انسجام مطلوب مرغوب نود تحققه أي أنه لم يتحقق تمامًا. إنه انسجام لا يمكن أن يصنع أو يتحقق في عالمنا هذا؛ ولكنا نحسبه ممكنًا أو محتملًا في عالم عالٍ، إلا أننا لا نفهمه كل الفهم.

الرائع بالنسبة للعقل صراع بين أفكار مطلوب البت فيها، هو لغز مطلوب حله «من أعلى» بحل ينبغي أن يكون خارجًا عنا وعن الكائنات الممثلة، بل خارجًا عن الطبيعة ذاتها. إن الرائع باتصاله بما وراء الطبيعة وباللانهائي له مسحة من الدين أو الميتافيزيقا.

والتراجيكي إيحاء بصراع ضد مصيبة مقدرة، هو عراك يقوم به كائن يعتقد أنه حر ضد جبرية خارجية لا مفر منها ولا رادَّ لها. ورغم ذلك يرفرف عليها إيمان بانسجام لا يعرفه هذا العالم. فالملحمي والبطولي أنواع أخرى تدخل ضمن هذه المقولة المتسامية نفسها.

أما الدراماتيكي فهو لا يهدف إلا إلى إثارتنا انفعاليًّا ويود على الدوام أن يكون مؤثرًا. وجدير بالذكر أننا نجد — تمامًا كما يقول المتشائمون — أن المتناقضات المفاجئة والأحداث العنيفة المؤلمة هي أهم منابع لانفعالاتنا الشديدة، إن الدراما le drame تثير فينا إحساسات حيوِّيتنا الشخصية إزاءَ قلق أو انعطاف ضعيف، وتثير فينا كذلك التضامن الاجتماعي، عن طريق مشاهدة أفراد غير متكيِّفين يُقاسون من بيئة لم توجد لهم وليس لأيٍّ منهم قدرة على تعديلها.

---

[٧] كانت الصفات: دراماتيكي وتراجيكي وكوميكي مقصورة على الفن المسرحي بدون مبرر، ولكننا هنا لا نأخذها على هذا المعنى الضيق. انظر: Ch. Lalo, Le Terrible, le paisible, le Risible: Revue d' Esthétique, 1948.

التراجيكي هو الرائع بالنسبة للفعل كما أن الدراماتيكي هو الرائع بالنسبة للوجدانية. وإن الرائع هو التراجيكي بالنسبة للعقل؛ هذه هي الثلاث صور للانسجام المتحقق والانسجام المأمول تبعًا لسيطرة إحدى هذه الملكات الثلاث الرئيسية على غيرها.[٨]

الانسجام المنعدم: الناكت – الكوميكي – الفكاهي

وثمة مجموعة أخيرة من ثلاث قيم تختص بالانسجام؛ ولكنه في هذه المرة انسجام منعدم؛ حيث وحدة ظاهرية كاذبة نكتشف فيها تفككًا خفيًّا حقيقيًّا؛ إنه لغز نحله «من أسفل» بوسائلنا وطرقنا الخاصة.

هذا الميكانيزم إذا كان يمس العقل بصفة خاصة يكون روح المزح esprit de plaisanterie، وأحط درجة فيه هي التلاعب بالألفاظ calembour الذي يعني وجود معنيَين خفيَّين وراء لفظ واحد: ومن قبيل هذه الأمثلة[٩]: Une jambe de bois,ça sert d'os أو Un cèpe tua Jenner أو la fiente de l'esprit … كما قال هوجو: qui vole.

وقد استخدم هومير هذا التلاعب بالألفاظ على لسان أوليس Ulysse بخصوص كلمة Personne واستخدمه القديس متَّى في الإنجيل على لسان يسوع بخصوص كلمة Purre.

---

[٨] يبدو أن أرسطو ينسب إلى التراجيكي وإلى بعض الأنواع الموسيقية مَهمة «تطهير الانفعالات» عن طريق الرعب والشفقة. ونظريته في إشارتها إلى الإحساسية الانفعالية أكثر من الفعالية الحرة تنطبق على الدراما أكثر من انطباقها على التراجيديا الكبرى، وكانط يرى في الرائع le sublime انتقامًا لحريتنا من اللانهائي في الكبر أو في القوة الذي يوشك أن يحطمنا لو لم تكن حريتنا ذاتها لانهائية على طريقتها. وهكذا نرى أن كانط قد خلط التراجيكي بالرائع بتدخل الاستقلال الذاتي الخلقي في الميدان، وقد دفع بعض المعاصرين بهذا التحليل إلى أبعد من هذا؛ فأنكروا على الاثنين — التراجيكي والرائع — كل قيمة إستطيقية، ويفسر هِجل التراجيكي بأنه تصادُم بين قوتين تحتكم كل منهما على حق تحقيق جوهرها؛ ولكنها لا تبلغ إلى هذا التحقيق سبيلًا إلا إذا انتهكت حق الأخرى الجدير بالاحترام. فالبطل التراجيكي «مساق رغم أخلاقيته — أو لنقل بسببها — إلى ارتكاب الآثام» وهذا يبرر آلامه؛ يبررها على أنها تكفير لما ارتكب. غير أن هذا «الإثم التراجيكي» ليس شيئًا لا مفر منه، وتشهد على ذلك الإرادة الراسخة للواجب عند أبطال كورني Corneille وبعض مشكلات الضمير عند إبسن Ibsen وبراءة «التراجيكي اليومي» الذي قال به مترلنك Maeterlinck وتنتصر عند شوبنهاور الإرادة اللاعقلية للحياة والشفقة والزهد والتشاؤم؛ فالعالم تراجيديا متقنة الصنع أكثر من اللازم، والتراجيديا عالم واقعي أكثر من اللازم.

[٩] لا فائدة من ترجمة هذه الأمثلة، والفكرة فيها أنها لدى سماعها ممكن أن تعطي معنيَين مختلفَين تمامًا ومثال ذلك باللغة العربية: «قرعت الباب حتى كلَّ متني فلما كلَّ متني كلمتني». (المترجم)

النكتة الحقيقية تلعب قليلًا بالكلمات أو بالصيغ؛ ولكنها تلعب بالأفكار الموحاة التي يزخر بها ميدان «البصيرة esprit de finesse»[١٠] بالمعنى الإستطيقي الذي يمكننا أن نعطيه لعبارة بسكال هذه والتي تشير إلى المعنى المستنتج الناكت، ولا يمكن للتعبير الصريح إلا أن يؤدي إلى نتيجة خلاف ذلك. تقول إحدى شخصيات موليير لصيدلي يحمل حقنة شرجية: «إننا نرى أنك لم تألف الحديث إلى الوجوه.» ويقول فرويد عن النكتة إنها «تهرب من الكبت». أما ربليه الذي لم يكبت إلا القليل؛ فإنه يؤثِر اللفظ المباشر الفاضح أي يؤثِر التهريج على النكتة.[١١]

الكوميكي le comique هو فكاهي الفعل، كما أن النكتة هي كوميكي العقل. والكوميكي يفترض قبل كل شيء في الحركة المضحكة وجود مظاهر حرية متقلبة ولا عقلية نصححها بتهكم ضحكنا؛ نصححها لأننا نكتشف فيها حركة ذاتية خفية قد حلَّت محل هذه الحرية المدعاة في حين أننا كنا نعتقد أن هذه الحركة تتغير وتتعدل حسب إرادة الشخص الذي نسخر منه. وهذا هو المعنى الدقيق الكوميكي لانحلال الانسجام.

وهكذا فنحن نضحك من بخيل أو من شخص نافر يكره عِشرة الناس؛ لأننا نعتقد أن في استطاعتهما ألا يكونا كذلك. ولكن إذا أحسسنا خلال بعض الشواهد أن هناك جبرية مصدرها عاطفة عميقة أو آتية من الغريزة أو ناجمة عن مرض عقلي؛ فإن الانسجام لا يكون حينئذٍ مضطربًا مختلًّا في نفس الاتجاه السابق. وهنا نلاحظ أن الكوميديا تقترب من حدود الصراع conflit التراجيكي. وهذا بالضبط هو ما عناه موليير عندما كتب لإحدى مسرحياته الكوميدية عنوانًا ثانيًا يوحي بأنها ليست كذلك، فكتب «النافر Le Misanthrope» أو المكتئب العاشق L'Atrabilaire Amoureux.

---

[١٠] انظر كتاب «بسكال» لنجيب بلدي ص١٨١: الفرق بين العقل الرياضي والبصيرة. (المترجم)

[١١] وهكذا علينا أن نفهم أن أحسن «نكتة فرنسية» أو «باريسية» هي التي تدع مجالًا للتفكير العميق تحت صور ماجنة في الظاهر. وقد قال شامفور Chamfort عند بدء الثورة «إنهم في فرنسا يتركون أولئك الذين يشعلون النار ويضطهدون الذين يدقون أجراس الإنذار.» وتشتمل هذه العبارة المجازية البديعة على جانب هام من علم الاجتماع ومن التاريخ الحديث. إنها معجزة تكاثر الأفكار، ويمكن أن نلاحظ أن اللغة الفرنسية من اللغات التي توشك أن تودَّ الخلط بين الفكر وبين المزاج في كلمة esprit (التي تعني العقل والنكتة) وهذه إحدى صفات الشخصية القومية وهي كذلك حقيقة كلية. النكتة توحي بمعنى العقل أكثر من الوجدان أو الفعالية (جان بول، برجسون).

انظر: Ch. Lalo, l'Esthétique du Rire. Flammarion.

وأخيرًا فحنيننُا للانسجام المنعدم واستهجاننا لكل من يحطُّ منه يمسُّ ويؤثِّر على الخصوص في حياتنا الوجدانية عن طريق إحساسات الفكاهي أو الهزأة وما تشمله من معانٍ فروقية عديدة مختلفة تبدأ من السخرية التعبيرية وتنتهي بالسخرية على الطريقة الجلوازية الرابلية مارة بالهراء والكلام القارص والكاريكاتور والنقائض parodies والأضحوكة والتهريج والمسخن le burlesque والغريب المضحك le grotesque.

والفكاهة l'humour تساهم أجلَّ مساهمة في الاستقطاب غير الثابت الذي هو قانون كل حياة وجدانية. فالفكاهة تتميز في الوقت نفسه بأنها عاطفية، وجدلية، حماسية وباردة، متهاونة ومازحة لئيمة، واقعية وخيالية، فظَّة ورقيقة، رسول العقل وشيطان التهور، فوضوية واجتماعية، أخلاقية وخارجة عن المجال الأخلاقي بل ولا أخلاقية، متفائلة ومتشائمة، ميتافيزيقية ومازحة … ومهما كانت هذه الصفات من التنافر في الميادين الأخرى التي تظهر فيها؛ فإنها كلها في هذا الميدان تنصاغ خاضعة للفكاهة، إذا عالجناها في تأليفة تناسقية أدبية أو تشكيلية مع تناشزات قد حلت «من أسفل». ومن أمثلة ذلك: بانورج Panurge ودون كيخوته Don Quijote وجليفر Gulliver وترتران Tartarin والمسيو برجريه والقس كوانيار M. Bergeret et l'abbé Coignard …

أما الهزأة le ridicule فهو أكثر دقة من سابقه: إنه شعور بالعلو الشخصي إزاء لانسجام منفِّر.[١٢] فهو يفترض اعتزازًا بالنفس من ناحية واحتقارًا عدائيًّا وانتقامًا لقيمتها التي يدَّعي أنها أنكرت، من ناحية ثانية. ولهذا فإننا نضحك من العاجز المشوَّه، حتى لو كان يقاسي، عندما يحاول إخفاء عاهته أو يحاول ألا يعترف أمامنا بأنه أحطُّ منا. ولكننا لا نضحك من ذلك الذي يقاسي علنًا ويعترف بمركزه فلا يترك لخُبثنا شيئًا يكشف عنه.

والهزأة في ميدان العواطف الاجتماعية هو الجزاء الذي تنزله على فرد أو بيئة واطيَين طبقة اجتماعية ضاقت بتعديات هذا الفرد أو البيئة. ونمط الهزأة الجمعي هو ما بطلت وقدمت موضته. هذا والجزاء الذي نتحدث عنه لا يمكن أن نجد له سببًا عقليًّا يسنده ويؤيده؛ فالملبس الذي بطلت موضته هو في الواقع الملبس الذي كنا منذ شهور أو سنوات مضت نلبسه وننظر إليه كدليل على الذوق. ولكننا نستطيع تفسير ذلك أحسن التفسير

[١٢] كلمة هزأة ridicule تُستعمل أحيانًا لذم عملٍ فني أو فكرة قبيحة أو فاشلة. وعلى العكس فنحن نمدح نصًّا تهكميًّا أو رسمًا كاريكاتوريًّا إذا بلغ القمة في تصوير هزئيات شخصية أو موقف أو فكرة. وفي حديثنا هنا عن الهزأة نقصد المعنى الثاني.

إذا أرجعنا الهجوم على ما بطلت موضته إلى المجال الذي يسود التصرف فيه قدرٌ من العاطفة والانفعال أكثر من التفكير والحرية؛ تصرف تأثر ضد ذلك المتعنت الذي يرفض أن يظهر دلائل خضوعه للتضامن الاجتماعي المتمثل في الموضة الجديدة.

والفكاهي هو هزأة الوجدان كما أن النكتة هي كوميكي العقل، في حين أن الكوميكي هو فكاهي الفعالية. فتلك إذَن ثلاث طرق تهدف إلى تفكيك فكرةٍ ما تفكيكًا فيه لذة. فتارة نضع الأهمية على الخسارة المؤسفة التي مُنيت بها الوحدة وتارة نضعها على الازدياد السعيد في تعدد الأفكار الجديدة المستشعرة. والفكاهي يجعلنا قبل كل شيء راضين مبسوطين من إثرائنا، وتجعلنا الهزأة مبسوطين من افتقار الآخرين، أما الكوميكي فيجعلنا راضين مبسوطين من السخرية المنصبة على شخص يأتي عليه الفقر في الوقت الذي يظن فيه نفسه أنه ثري، والنكتة تجعلنا نُحس نفس الشيء نتيجة خصوبة لاشخصية للفكر.[١٣]

---

[١٣] أغلب نظريات الضحك تشتمل على هذه المعاني الفروقية الثلاثة جميعًا، وتتفق كلها في القول بوجود مقابلة contraste دائمًا، أو كما قد قلنا في دقة أكثر: «انسجام (انسجام بوليفوني) مفقود.» وينبغي علينا أن نضع في جانب المذاهب الواسعة التي تجتهد في تفسير كل حالات الضحك دفعة واحدة بما في ذلك الانفعالات المرحة التي لا يُعرف لها داعٍ عند الأطفال والدغدغة وهي أشياء خارجة عن المجال الإستطيقي ومن قبيل هذا الانتقائية éclectisme التي قال بها دوجا Dugas وسولي Sully وهما يقرِّبان الضحك من اللعب ومن «الارتخاء بعد بذل الجهد» ويريان أن الضحك أو الابتسام ليسا في ذاتهما إلا فعلًا منعكسًا عاديًّا لا يكون إستطيقيًّا إلا في بعض الأحوال فقط. كذلك فإن كل لعب ليس مفروضًا فيه على الدوام أن يكون مضحكًا أو جميلًا، أما شوبنهاور فقد اقتصر على التطبيقات الإستطيقية للضحك واكتشف فيه تعارضًا منطقيًّا بين فكرة وموضوعها. ولكن بقي أن نحدد نوعيًّا أي التعارضات المنطقية تكون مضحكة، يتفق أغلب أصحاب النظريات على القول بأنه يوجد فيها، نحت صور مختلفة «مقابلة هابطة contraste descendant» حسب قول سبنسر. ويرى هوبز وبودلير فيها «إحساسًا مفاجئًا بالنصر» أوحاه علوُّنا الحالي على شخص آخر أو على حالتنا نحن السابقة، وفي نظر كانط: إنه «الانهيار الكامل لتوقع شديد.» ويجد ليبس في الفكاهة إما «تمثيلًا صغيرًا» وإما «تمثيلًا يصغر». ويرجعه فرويد إلى «وفورات الحياة الوجدانية» أو اللاشعور الجنسي المكبوت والذي يظهر ظهورًا اقتصاديًّا في الشعور. هذا الانتقال من الأعلى إلى الأسفل يأخذ طبعًا في نظرية برجسون صورة التعارض، التي تعتبر كلاسيكية في أيامنا هذه؛ أي الانتقال من الحياة العميقة للحرية وللحدس إلى أوتوماتيكية العادة الفردية والاتفاقات الاجتماعية. هذا التحليل الممتاز ينتهي إلى قانونَين عظيمَين للضحك: «الصفة الميكانيكية إذا ألصقت بحي» و«التهكم الاجتماعي»، وأخيرًا أشار فابر fabre وشابيرو chapiro وسولنييه Saulnier حديثًا بتأكيد على التذبذبات بين قلقنا المضطرب وبين اطمئناننا.

وقد أدت بعض التطبيقات إلى التنبؤ إلى حد ما بما يمكن أن ينتهي إليه تحليل المقولات التسعة الإستطيقية والمقارنة بينها؛ فبالرغم من أنها تتصف بالتجريد التخطيطي الذي يتجاهل كثيرًا من التفاصيل الفروقية الهامة؛ فإن هذه العبارات تجعلنا على الخصوص نفهم كيف أن مجرد تغيير محور ميكانيزم واحد يكفي «لتغيير قيمة» بعض القيم الإستطيقية البالغة التأرجح تغييرًا أساسيًّا. فاللغز ذاته يكون رائعًا عندما لا يكون له حل من «أعلى»، ويكون دراماتيكيًّا إذا ساده الوجدان، ويصبح مازحًا plaisant إذا حل من أسفل، وهزأة إذا لم يؤثر إلا على حياتنا الوجدانية. وكل النقائض «الأعمال الفنية التي وُضعت للسخرية من الأعمال الفنية العظيمة» تقوم على فكرة انعدام ثبات القيم.[١٤]

(١-٤) القبح

ليس القبح في الفن غياب الانسجام فحسب؛ ولكنه أيضًا الاتجاه السلبي أو العدائي حيال الانسجام، إن القبح لانسجام يمتد إلى حيث كنا ننتظر الانسجام إلى حيث «كان ينبغي»

هذه النظريات في العادة ناجحة ولكنها تفسر إما حالات كثيرة جدًّا وإما حالات قليلة جدًّا. أليست المقابلات contrastes توصف أحيانًا بأنها «هابطة»؛ لأننا نضحك منها، لا أننا ضحكنا منها بسبب أنها كانت أولًا في حالة انحدار وهبوط؟ أليس إلصاق صفة الحياة على ما هو ميكانيكي يسبب ضحكنا، كما أن عكس ذلك يسبب الضحك أيضًا؟ ثم المجتمع هل يتطلب منا الحياة أي التلقائية la spontaneité والتحرُّك على غير تصميم سابق أم يتطلب منا التكيُّف مع البيئة والنظام الوسط التقليدي ونصف الميكانيكي الذي يتضح في العرف والعادات الموروثة؟ وإذا كان هناك ضحكات فرح واطمئنان، أليس هناك ضحكات المرح الفياض والاندهاش؟

[١٤] نرى أن بعض هذه المقولات التسعة تشتمل على معطيات غير مستساغة، ولكن المزج بينها يؤدي إلى استحسان سائد: مثال ذلك دراما سوداء تنتهي نهاية سعيدة؛ إذَن يمكن القول بأن الإستطيقا الحسية التي ترى أن كل لذة جمال وكل ألم قبح Pilo إستطيقا جِد ساذجة. أما فخنر فقد وضح تفاصيل «المبدأ العام للسعادة» عنده. فمن ناحية نرى، بحسب مبادئ العتبة الإستطيقية والإضافة والطباق والوضوح والترابط ... إلخ أن تكامل حشد من اللذات البالغة الصغر لا يكاد يحس بها إذا كانت منفردة يسمح بتجاوز عتبة الشعور الإستطيقي إذا كانت مجتمعة. ولنأخذ على ذلك مثلًا إيقاع شعر بلغة مجهولة، يكون بعيدًا عن أن نحسه الإحساس الكافي ولكن إذا ربطنا الإيقاع بالمعنى أصبح مستساغًا مستحبًّا «ويمكن أن نقول إن هذا الكونترابنتو ذا الصوتَين يكون العمل الفني». ومن ناحية أخرى يمكن للذاتٍ ثانوية أن تؤدي إلى الإحساس بأنواع من الألم، ولكل إثارة شديدة حتى ولو كانت مؤلمة أن تُحدث اهتياجًا مستساغًا وأن الوضوح الكبير العالي لتصور الألم يمكنه أن يكون نوعًا من اللذة. انظر: Ch. Lalo, Esthétique experimentalt. p. 17–31.

أن يكون الانسجام. والقبيح ليس فقط ما كان بغير بوليفونية؛ ولكنه أيضًا ما كان يفترض فيه وجود بوليفونية «فاشلة». فالفرق كبير بين سطر من النثر وبين بيت شِعر كأنه النثر، بين قطعة من الأثاث جميلة الذوق ولكن قليلة الثمن، وبين قطعة أثاث ثمينة ولكنها مهلهلة وتفتقر إلى الذوق الجميل، بين صورة فوتوغرافية لا تشبه الشخص وبين رسمة رسِمَت بطريقة رديئة، بين ملبس لا موضة له يرجع إلى قرنين من الزمان وبين ملبس بطلت موضته منذ سنتين …

وبنفس الطريقة نقول إنه لكي تكون الطبيعة قبيحة ينبغي أن تبدو وقد أخطأت هدفًا، وأن نكون نحن قد ظنناها — ظنًّا قليل أو كثير الشعورية — قد فشلت في تطبيق تكنيكٍ كائن في الطبيعة ذاتها، وإلا لكانت الطبيعة خارجة عن الميدان الإستطيقي. والقبح في الطبيعة هو مبدئيًّا ما كان مسخة وليس هناك «مسخات جميلة» خارج ميدان الفن إلا في اعتبار أولئك الذين يتخيلون تكنيكًا للمسخ، يتخيلونه لمجرد المعارضة والمناقضة، وليهيئوا لأنفسهم ترف الحكم على هذه المسخ بالنجاح أو بالفشل.

القبح هو رفض مجابهة مشاكل الانسجام غير القابلة للحل، أو هو حل المشاكل الأخرى، أو هو الحياة في هذا الانسجام عندما يكون كل صراع قد حُسم؛ ذلك أنه يوجد قبح للمتحقق وقبح للمطلوب وقبح للمنعدم، وهذه الأنواع هي على التوالي عكس الجميل ثم عكس الرائع ثم عكس الناكت. وكل هذه الأنواع ليست فقط خارجة على الميدان الإستطيقي، إذَن لهانَ الأمر ولكان ذلك من حقها؛ ولكنها لاإستطيقية أي أنها خطيئة كبرى ضد «دين الجمال».

الباب الثالث

الإستطيقا السوسيولوجية

الفصل الأول

الإستطيقا الفردية وعلم الاجتماع «السوسيولوجيا»

(١) النزعة الفردية في الفن

يبدو أن الفكرة الحديثة القائلة بإستطيقا سوسيولوجية تتعدى تعديًا خطرًا على ما لكل عمل فني وكل خالق وكل متذوق من حقوق ثابتة في الشخصية وفي الحرية.

(١-١) النزعة الفردية الرومانسية L'individualisme romantique

يعتقد عدد كبير من الرومانسيين ومن أتباع مذهب «الفن للفن» أن الفنان ينبغي أن ينعزل عن المجتمع وأن يلوذ «ببرج عاجي»؛ وذلك لأن الناس بطبيعتهم أعداء للعبقري الشاذ الذي يشق عليهم فهمه.

وقد ورد في تقرير الدكتور نُوار في مسرحية فنِي Vigny المسماة Stello: «… يقوم وحده وبحرية بتأدية رسالته متَّبعًا أحوال ذاته متجرِّدًا من أثر التواردات حتى الجميلة منها؛ لأن العزلة هي مصدر الإلهامات … إن للشعراء والفنانين وحدهم دون كل الناس السعادة التي تمنحها إياهم قدرتهم على تحقيق رسالتهم في عزلة.»

وإذا نظرنا إلى فنان العصور الوسطى وجدنا أنه كان يقبل الاندماج في صناع الاتحادات اندماجًا كليًّا، وكان فنان القرن السابع عشر يشتاق لأن يكون «الرجل المبرز» في المجتمعات، أما عاطفة الوحدة والعزلة الرومانسية؛ فكانت موضة عابرة في وقت كانت النزعة الفردية ذاتها فيه حادثًا جماعيًّا، ولعلها كانت على الأكثر إحدى الطرق الممكنة لإدراك وفهم العلاقات بين الفن والحياة؛ فهم الفن على أنه ملجأ الشاردين أو انتقام المغلوبين بدلًا من فهمه على أنه تكرار للراضين المبسوطين.

ثم إن أكثر القائلين بالنزعة الفردية والتابعين لاتجاه الفن للفن — مثل الأخوين جونكور — يلجئون إلى تحايلٍ ليس بالجديد؛ فيعترضون على سفاهات وظلم مجتمعاتهم بأنهم يعملون من أجل الذوق الجيد ومن أجل «العدل السامي» في مجتمع آخر. ويقولون: «ليس عندنا شيء للجمهور الحالي بل للجماهير القادمة.» ويرتعدون من أن نجاح أعمالهم الفنية المقدَّر قد يتوقف في المستقبل نتيجة برودة سطح الأرض مثلًا! ولكن ما هي هذه «الجماهير المستقبلة»، بل ما هي هذه الجماهير المثالية؟ إن المجد الذي يحققه أكثر الفنانين اتباعًا للنزعة الفردية مفكر فيه «في إطار الاجتماعية».

(١-٢) النزعة الفردية العقلية L'individualisme rationaliste

وهذه الاجتماعية هي الحقيقة التي تحاول النزعة الفردية العقلية أن تقيمها من حيث هي دون أن تخرج رغم هذا عن حدود الفرد كمبدأ. وقد رأينا كانط على سبيل المثال يضع قوانين أساسية لكل جمال مبنية على اللعب الحر للملكات الشخصية عند كل فرد؛ ولكن هذه القوانين تحتوي لأول وهلة على امتداد عام يشمل كل الكائنات التي لديها الملكات نفسها، وعلى هذا يكون من الممكن أن نقارن الجاذبية الإستطيقية بالأمر القطعي l'imperatif categorique الخاص بالإلزام الخلقي. بل إننا قد رأينا في الحكم الذوقي أن الضرورة قيل عنها بواضح العبارة إنها ذاتية؛ حيث إن العمومية لا ترتكز على فكرة كلية.

وبالرغم من أن كانط قد أكد بوضوح أنه بدون الحياة الاجتماعية الواقعية لا يمكن أن يكون هناك فن؛ فإن «جمهورية الغايات الإستطيقية» التي ركز فيها الحركة الذاتية لذوقنا كما قد فعل من قبلُ بخصوص الأخلاقية، هذه الجمهورية لا تشبه في شيء مجتمع السوسيولوجيين الحديثين الذي هو عبارة عن تجمع واقعي ومحدود إلى أكبر الحدود ويتقبل وجود مجموعات أخرى أجنبية خارجة عنه. أما جمهورية كانط؛ فإنها العمومية المثالية البحتة التي لا تعرف أي استثناء في أي كائن مفكر موجود في الحقيقة أو ممكن الوجود، إنها جمهورية حق وليست جمهورية واقع، بل أسوأ من ذلك أنها جمهورية مضادة للحقائق الواقعية! ذلك أن من التفكير الخيالي الغريب افتراض أن شخصًا فظًّا ليس له من التربية أي نصيب سيفضِّل من تلقاء ذاته إحدى تراجيديات راسين على رواية مسلسلة في جريدة أو على أحد الأفلام البوليسية وأنه سيفضِّل رسمًا مطموسًا

من الرسومات المحفورة لرمبرانت Rambrandt على صورة لامعة مطبوعة بالألوان على الحجر، أو القول بأن رجلًا من الصين قد تربَّى على موسيقى مبنية على تكنيكٍ قوامه ألحان بدون مصاحبة وبدون تبادلات تناسقية على سلالم خماسية النغم سيتذوق من أول مرة بوليفونية قطعة ترديدية لباخ أو انزلاق افتتاحية من افتتاحيات فاجنر.

إن العمومية التي تنسب إلى أكثر المؤلفات الممتازة عظمة، عمومية محدودة تشمل مجموعات اجتماعية تعيش — أولًا — وفق نفس التنظيم، وتسير — ثانيًا — في نفس التطور الجمعي للفن. وهذان الجانبان يمثلان في الواقع موضوعَين أساسيَين في الإستطيقا السوسيولوجية.

أما العمومية الكاملة للجمال المطلق التي قالت بها الدجماطية القديمة؛ فلم تفعل أكثر من أنها زادت عدد الأفراد إلى ما لا نهاية دون أن تضيف شيئًا جديدًا إلى كل فرد منهم، إن هذه العمومية تعدِّل فكر الأفراد الإستطيقي من حيث الكم لا من حيث الكيف. ويرى رجال علم الاجتماع أن الأثر الاجتماعي يكوِّن ويشكِّل إلى حد كبير الفرد، حتى ولو كان هذا الفرد العبقري المفرط العبقرية، في حين أن أتباع النزعة الفردية يرون أن الأثر الاجتماعي لا يزيد عن أن يكون عامل إفساد وتشويه. فالصفة الاستثنائية لرجل عظيم هي على الخصوص أنه يعبر تعبيرًا شديدًا استثنائيًّا عن عدد من الحاجات الاجتماعية. فإذا حدث أن لم يكن له هذا التعبير ولا النجاح ولا الجمهور؛ أي لم يكن له قيمة في شعور أي إنسان معروف؛ فإن هذا الفرد الاستثنائي يكون غير ذي قيمة مثله مثل حالة الجنون الفردي.

(٢) السوسيولوجية الطبيعية للفن La sociologie naturaliste de l'art

واجه أفلاطون وأرسطو الفن كأخلاقيَّين وكتربويَّين. فعاب أفلاطون على الفنانين عامة — بما فيهم هومير نفسه — أنهم ينشرون عاطفية مميِّعة، ولهذا عمد في نظرياته الوهمية الخاصة بإنشاء مدينة جديدة والمعروضة في كتابَيه «الجمهورية» و«القوانين» إلى إخضاع إنتاجات وإلهامات الفنانين — التي اعتبرها «هذيانية» — للسلطة القاسية الخطيرة للمشرعين غير الأكفاء. أما أرسطو فعلى عكس أفلاطون، كان يتوقع أن يجني من الفنون المختلفة — وبخاصة من المسرح والموسيقى — «تطهيرًا» مفيدًا للانفعالات الطبيعية التي لا تستخدم إلا قليلًا في الحياة الاجتماعية.

أما علماء الإستطيقا السوسيولوجية في العصور الحديثة فقد قاموا بأعمالهم وأبحاثهم كتابعين للنزعة الطبيعية. هذا، وقد سبق منتسكيو Montesquieu رائد غير معروف هو الأب ديبوس l’abbé Dubos الذي فكر في إيضاح الأثر — الجمعي طبعًا — الذي للمناخ أو للهواء على العبقرية وبالتالي على الإحساس بالجميل الذي هو «حاسة سادسة» هي حاسة «الانفعالات المصطنعة» أو حاسة اللعب. ثم أتى بعد ذلك بونالد ومدام دستال وفلمان فقالوا في إبهامٍ قولًا ناجحًا موَّفقًا: «الأدب تعبير عن مجتمعٍ ما.»

(٢-١) النزعة الطبيعية لتين: السلالة – البيئة – الفترة

نعرف من قبل أن تين يتصور فلسفته في الفن على أنها «علم نبات مطبَّق على الأعمال الإنسانية.» ويعني بذلك أنه إذا كان بناء نباتٍ ما يعتمد على البيئة الطبيعية ويتأثر بها فكذلك «العمل الفني يتحدد بالحالة العامة للعقل وللعادات المحيطة.»

وهذا التحديد يحدث بواسطة ثلاثة عوامل جمعية أولها: السلالة ونعني بها مجموعة «الاستعدادات الفطرية والوراثية»، وثانيها: البيئة الطبيعية التي تخلق بذاتها بيئة معنوية خصوصًا نتيجة نوع العمل والترف أو الفقر الذي ينجم عنها. «فالبيئة تأتي بالفن أو تذهب به متحكِّمة فيه كالتبريد الذي يثبت الندى أو يضيعه حسبما إذا كان شديدًا أو خفيفًا.» وثالثها: الفترة وهي عامل إستطيقي بحت، هي «السرعة المكتسبة» أو هي أثر كل جيل من الفنانين على الجيل التالي له.

هذه العوامل الجماعية تخلق «درجة حرارة معنوية» تتخيَّر كل عمل فني تمامًا كدرجة الحرارة الطبيعية التي تتخير كل نبات. وما العبقرية إذَن إلا محصلة القوى المختلفة «ففي ميدان الإستطيقا — كما في كل الميادين — نجد أن الموضوع لا يزيد عن أن يكون مسألة ميكانيكا.»

أما النقد العلمي عند هينيكان Hennequin فيطلب — بحق — أن يكون النصيب الأكبر في جانب القوى الإبداعية الفردية عند عظماء الرجال الاستثنائيين، وأن نميز في البيئة الاجتماعية تيارات عديدة متوازية؛ ولكنها غير سائرة على الدوام في اتجاه واحد. وتزعم المدرسة المعاصرة لدركايم — وبحق أيضًا — أن الضغط السامي للمجتمع من «مستوى آخر» غير مستوى المؤثرات المادية أو السيكولوجية، في حين أن طبيعة تين تتَّجه إلى وضع كل المؤثرات على مستوى واحد.

(٢-٢) النزعة الحيوية عند جويو: شدة الحياة

رأينا من قبل كيف يقيس جويو كل قيمة فنية عن طريق شدة الحياة التي يفترضها في مؤلف هذه القيمة وفي المتفرجين عليها وفي شخصياتها. وهذا الإشعاع إذا نما واشتد انتهى إلى تجاوُز الفرد تمامًا كما يحدث للحب، حسب أمنيات الطبيعة:

> الفن، هو الحب.
> إنني عندما أرى الجميل، أتمنى أن أكون اثنَين.
> «إن العبقرية قوة للحب ومثلها مثل كل حب حقيقي تميل في همة إلى الإخصاب وإلى خلق الحياة.» «وقد ظهر لنا أن التضامن والتعاطف بين أجزاء الذات المختلفة يكوِّنان الدرجة الأولى للانفعال الإستطيقي، وسيظهر لنا التضامن الاجتماعي والتعاطف العالمي على أنهما مبدأ الانفعال الإستطيقي الشديد التعقيد والسمو.»

والحق أنه برغم ما في بلاغة جويو من إغراء وغنائية؛ فإنها ليست ذات معنى بالنسبة للإستطيقا ولا بالنسبة للعلم الاجتماعي. فهذه السوسيولوجية الحيوية التي يقول بها جويو ليست إلا امتدادًا للسيكوفسيولوجيا، ولم تزل مبنية على أساس المبدأ الفردي للذة الشخصية. «الفن الحق هو ذلك الفن الذي يعطينا الإحساس المباشر بالحياة البالغة الشدة والبالغة الامتداد جميعًا، الذي يعطينا الإحساس المباشر بالحياة الأكثر فردية والأكثر اجتماعية في نفس الوقت.» ومن ناحية أخرى تلجأ هذه الإستطيقية في كل لحظة إلى قيمة خارجة عن المجال الإستطيقي وتعتمد عليها. ويرى جويو مثلًا — تمامًا كما يرى الأديب المتصوف تولستوي والفيلسوف الوضعي كونت والمفكر الاشتراكي برودون — أن كل ما يوحِّد الناس جميل وأن كل ما يهدف إلى إضعاف الرباط الاجتماعي قبيح. ومن مثال هذا النوع الأخير «ابتذالية» زولا، والرقة الرقيقة عند الرمزيين. ويرى «أن أدب التدهوريين — مثله مثل أدب غير المتَّزنين — يتميَّز بسيطرة الغرائز سيطرة تهدف إلى تفكيك المجتمع ذاته، وأنه يكون لنا باسم قوانين الحياة الفردية أو الجمعية الحقُّ في الحكم على هذا الأدب.»[١] إن ذلك يعني خلط الفن والأخلاق والدين واللادين وحتى العلم

[١] كان أوجست كونت يحتقر باسم «قانون الأحوال الثلاث» الفن «الميتافيزيقي» أي النقدي السلبي الذي عرفه القرن الثامن عشر في فرنسا. وكان برودون يعجب خطأً بكوربيه لأخلاقية فرشاته اتباعًا لهذا

بعضها مع بعض. وإن من العواطف الفردية، بل من العواطف المضادة للمجتمع، ما يمكِّنه بجدارة أن يكون إستطيقيًّا أو على الأقل أن يكون كذلك في بعض فترات التطور الاجتماعي ولأسباب جماعية.

(٣) التصور الحقيقي للإستطيقا السوسيولوجية

افتراضنا افتراضًا مجردًا حتى الآن أن في إمكان سيكولوجية فردية أن تقيم قيمًا إستطيقية ملموسة؛ ولكننا كنا في كل لحظة نجدنا مضطرين إلى الإشارة إلى أثر الوقائع الجماعية. فالانسجام أو اللاانسجام اللذان يكون على أساسهما الجمال والقبح هما علاقات أكثر تعقيدًا وتشابكًا مما ترى النزعة الفردية؛ أشياء لها تاريخ، أشياء تتطور في الحياة الجماعية للإنسانية.

والجمال المعماري ليس «قطاعًا ذهبيًّا» عامًّا شاملًا من الوجهة النظرية لكل شيء في كل مكان، بل الجمال المعماري يتركز إما في القاعدة plate-bande أو في العقد المستدير أو العقد القوسي المكسور أو في الخطوط المموجة أو الممتدة في الأساليب الحديثة، أو في التماثلات أو بعض اللاتماثلات وكل هذا يحدث حسب تطورات تقبُّل الناس، وهذا التقبل ليس عموميًّا برغم حريته، بل جماعي لأنه منظم مضبوط بطريقة اجتماعية.

أما دور كل فرد على حدة؛ فليس هناك ما يبرر التفكير في التقليل منه؛ فإلى الفرد ترجع حتمًا القُوى الإبداعية والتنفيذات المختلفة في التنظيم والتطور الاجتماعي. ولكن هذا لا يرجع إلى الفرد كفرد أي بوصفه مستقلًّا عن الآخرين، بل يرجع إلى الفرد الاجتماعي أي المتشبع — من قبلُ — بروح الجماعة التي يتوجَّه إليها بإبداعيته والمعبِّر عن هذا الروح والذي لا يُرضي حاجات هذه البيئة إلا لأنه يُحس بها إحساسًا شديدًا يفوق إحساس الأفراد العاديين.

وقد كان لمدرسة دركايم وليفي بريل السوسيولوجية الفضل الأكبر في الإشارة في قوة إلى الصفة النوعية التي للحقائق الاجتماعية التي تحلِّق فوق الحقائق الفردية. ولكن

التعريف: «الفني تمثيل للحقيقة ساميًا إلى المثالية بقصدٍ تحسينًا كماليًّا للنوع.» أما تولستوي الشيوعي الديني؛ فقد أهدر الفن كله تقريبًا متهمًا إياه بالأرستقراطية، ولم يُعفِ من ذلك الإهدار إلا أقصوصتَين إنسانيتَين صغيرتَين فقط من مؤلفاته الفنية الخاصة.

البعض استطاعوا أن يلوموهما على أنهما قد بالغَا أحيانًا في سلبية الفرد داخل المجتمع كما بالغ الفرديون — على العكس منهما — في سلبية المجتمع أمام الإبداعات الفردية لعظماء الرجال. والحق أن للفرد ومجموعته، أو لنقُل إن الميول الفردية والميول الاجتماعية بداخل الفرد توجد على شكل مجموعتَين من القوى المتواجهة أو نوعَين من الحقائق الفعَّالة على الدوام تتجاذبان بعضهما مع البعض النشاط والتفاعل؛ فلا تنتهيان من ذلك. حقيقة أن في كل منعطف من منعطفات التاريخ نرى فنانًا عبقريًّا يحدث تطورًا جمعيًّا في اتجاه جديد أو يؤسس مدرسة جديدة أصيلة. غير أن المؤرخ النابِه يلاحظ من أول نظرة أن كل ما يُدَّعى أنه جديد ليس جديدًا في هذا التطور أو هذه الثورة التي ليست في حقيقتها إلا تأليفًا من المحاولات الجزئية المنعزلة التي قام بها كثير من السابقين. ويلاحظ أن هذا العمل ليس فرديًّا كامل الفردية؛ لأن العمل العبقري هو على الخصوص العمل الذي يأتي في حينه ليسد ثغرة بدأ العقل العام — وقد بلغ حد التشبُّع مما أنتج — يحس بها إحساسًا جعله يشيح وجهه في تعب وملل عن الأشكال المهلهلة المستهلكة من الفن.

ومثل الرجل العظيم كمثل الراعي يتأمر على قطعانه؛ لأنه يعرف كيف يجعلها تتبعه جاعلًا من نفسه هو قطيعًا أو على الأقل حيوانًا قائدًا لها. فإذا لم ينجح في جعلها تتبعه؛ فهو ليس الرجل العظيم. ومن الملاحظ أن الانتظار العام هو الذي يخلق الرسل في ميدان الفنون وفي الميادين الأخرى، وليست القيمة الفردية للرسل هي التي تولِّد الحاجات التي سيلبونها والتي تمثل الأسباب المبررة لوجودهم العظيم.

يقال: «إن الفن هو أنا، والعلم هو نحن.» ونحن نقول إن الفن أيضًا هو «نحن»! بل إن عمومية العلم تشبه — بما لها من اللاشخصية — الشكل الفارغ المجرد عند كانط، الذي يعني القانونية المجردة من الحياة والمشتركة لدى كل الناس الذين لا يحتكمون على شيء آخر يجعلونه عامًّا مشتركًا؛ في حين أن العمومية النسبية للفن هي امتداد وانتشار محدود؛ ولكنه واقع في بيئة حية. وليست هذه العمومية زيادة غير محدودة في عدد أفراد لا اتصال بينهم كما هو الحال في الجواهر الفردة عند ليبنتس، إنها تعني تنظيمًا لشخصية جماعية لها روح وجسد أو هي الإجماعية كما يقول جول رومان.

ويمكننا قياسًا على «تحت الشعور» الذي يقول به علماء النفس أن نقول إن القيم الفنية توجد قوية فعالة؛ ولكنها تكون تحت إستطيقية subesthétique ما دامت فردية لا أكثر؛ بحيث تكون «العتبة الحقيقة للشعور الإستطيقي» حقيقة اجتماعية بقدر ما هي حقيقة شخصية.

الفصل الثاني

التنظيم الجمعي للفن

(١) الشروط الخارجة عن الميدان الإستطيقي للحياة الإستطيقية

تفرض الحياة الجمعية على الفكر الإستطيقي عددًا من الشروط الخارجة عن المجال الإستطيقي والتي تحدث في الفن تأليفًا ساميًا.[١]

أول هذه الشروط الشروط المادية، وهي وإن كانت ذات أثر كبير في كل الفنون إلا أنها تظهر بوضوح أكثر في فن العمارة. وحتى نرى إلى أي حدٍّ يكون أثرها واضحًا في العمارة يكفي أن نذكر الأسطح المنبسطة التي تميِّز مباني جنوب فرنسا والأسطح المائلة والمدافئ التي لا يخلو منها مبنًى من مباني الشمال، ثم استعمال الخشب أو الطوب أو الرخام أو الجرانيت، الذي يتحكَّم فيه نوع الأرض التي يُقام فيها البناء، ويدخل في هذه المواد أيضًا الإنتاج الصناعي للحديد والزجاج والأسمنت المسلح، وهي مواد لها من القدرة ما يمكِّنها من تغيير أساليبنا المعمارية القديمة؛ فبفضلها سيصبح النموذج المفضَّل لعمود معدني شديد المقاومة والمرونة في الوقت نفسه، هو عصبة مغزلية من العروق المنوَّرة بدلًا من العمود الإغريقي المأخوذ أصلًا عن جذع الشجر أو العمود القوطي المقام؛ ليناسب مباشرة قواعد من الطوب.[٢]

---

[١] انظر: Ch. Lolo, l’Art et la vie sociale.

[٢] وهذه هي أهم مدعِّمات وجود هذا الشكل من العمود المغزلي الحديث والذي ينبِئ بمستقبل عظيم. أولًا: عمود أو «صُلبة» تتكون غالبًا من عمودين على شكل T توصِّلهما مجموعة من القضبان القواطع؛ ويمكن الحصول على أقصى درجة من الصلابة والمقاومة بإبعاد القطعتَين الرئيسيتَين نحو الوسط حسب بعض النِّسب الخاصة، وبتقريبهما من كلا الطرفَين اللذين يتحركان مفصليًّا على ركبة رقيقة من الصلب نصل

والمادة تخضع على الدوام للتغير بفعل الحرف المختلفة، وهذا التغير يمثل شروطًا جديدة خارجة عن الميدان الإستطيقي وتتصف بالجمعية؛ بل وتتصف أكثر من هذا بأنها في المعتاد تكون منظمة. ويرى كارل بيشر Karl Bücher أن كل الإيقاعات، الفنية وعلى وجه الخصوص الأوزان المختلفة لكل أنواع الشِّعر، قد توَّلدت من النظام الطبيعي لبعض الأشغال أو الأعمال ذات الإيقاعات، وهذه الأشغال أو الأعمال غالبًا ما تكون جمعية، وتتمثل على سبيل المثال في الأغاني والرقصات الشعبية الترددية التي يؤديها القائمون بالحصاد أو المشتغلون بالجذب بالحبال أو بالتجديف. وليس من شك في أن الأساليب المختلفة في فنوننا الزخرفية مدينة — إلى حدٍّ كبير — إلى التشبيكات الهندسية لأعمال الخيزران البدائية الغنية بتقاليدها وبوصفاتها المصنعية.

كما أننا لو نظرنا من وجهة نظر أعلى مما سبق إلى الأمر؛ لألفينا أن تنظيم الاتحادات الحرفية ثم إلغاءها يفسِّر بعض الشيء تطور الأساليب الزخرفية ثم اختفاءها بعد اندلاع نار الثورة الفرنسية بقليل، تلك الثورة التي ما كادت تقوم حتى ألغت منظمات الحِرف وألغت معها تقاليدها الفنية وحاجتها للذوق الخلَّاق.

ومن جهة أخرى فأثر الطبقات الاجتماعية والحياة السياسية أثر معروف. فالمجتمع يتطلب وينتج فنًّا يختلف باختلاف كونه مجتمعًا استعباديًّا أو ملكيًّا أو أرستقراطيًّا أو بورجوازيًّا أو ديمقراطيًّا، ويتوقع بردون والاشتراكيون انقلابًا في كل الفنون إذا خمد «الصراع بين الطبقات»، وأن هذا يؤدي إلى اختفاء أو تحور موضوعات غرامية كثيرة مبنية على تقاليد الطبقات الحالية، ويؤدي إلى اختفاء الفن الخصوصي أو الأناني ثم إلى تنظيم «ترفٍ عام» ضخم هو الفن الشعبي الحق، هو «الفن للجميع»، الفن الذي ينفذ في حياة المهن ليُسهِّل مهماتها ومسئولياتها وليجعلها محببة إلى نفوس العمال القائمين بها — حسب ما كان يتمنى رسكن. ويمكن أن نضع في الجهة المقابلة لأُمنية رسكن «نظام تايلور» الأمريكي الذي يصنِّع حتى الفن نفسه — على عكس رسكن — ويصفف كل شيء في العمل في طبقات ويضعه في مجموعات مسلسلة يختص كل عامل في جانب خاص منها لا يخرج عنه، مما يؤدي إلى فقدانه الشغف والاهتمام.

إلى تسهيل التحرُّكات التمددية الناتجة عن الحرارة وإلى تركيز خطوط الضغط تركيزًا مفيدًا. وهكذا يمكن لهذه المواد الجديدة التي يفرضها سير الحضارة أن توحي بأشكال جديدة سوف تصبح بدورها أشكالًا «معبرة» كالأشكال القديمة رغم نفور الجمهور منها لأول وهلة (وتظهر هذه الأشكال في القاعات وفي عقود وأعمدة الكباري المعدنية ... إلخ).

والنظم الدينية تؤثر أقوى الأثر على النظم الفنية ويكون هذا التأثير مباشرًا في الحضارات البدائية؛ حيث نرى كل ما هو اجتماعي ديني نتيجة لانعدام فكرة تقسيم العمل الاجتماعي. ويكون هذا التأثير غير مباشر فيما يلي ذلك؛ فالأثر الديني غير مباشر عندما يستبقي أشياء من التقوى ومن ذلك الـ Xoana العتيقة المتناقلة، حتى فترة التدهور الإغريقي، ثم الأساليب الرومانية الحديثة والقوطية الحديثة في القرن التاسع عشر. وفي إمكان أمرٍ ما من أمور الحياة الدينية أن يقلب فنونًا بأكملها؛ مثال ذلك تحريم الصور خوفًا من الطواطم أو من الوثنية كما هو الحال عند اليهود والمسلمين وعند محطِمِي الصور iconoclastes، ومن قبيل هذا أيضًا الإقلال من الزخارف وحتى من العناصر الدينية في الفنون التشكيلية والإكثار من غنائية التوراة ومن الترددية الجماعية لدى البروتستانت.

ويقدم التنظيم العائلي إلى الفن نماذج مختلفة من الحياة العاطفية، ويقدم إليه كذلك جماهير وفنانين تربَّوا تربية مختلفة بعضهم عن البعض الآخر؛ نتيجة كون العائلة خاضعة لنظام الزواج بأكثر من واحدة أو الزواج بواحدة، وحسبما إذا كان الأبناء يظلون تحت الوصاية فترة طويلة أو قصيرة وتحت نظام كثير أو قليل الاستبداد، ثم حسبما إذا كانت النساء يختلطن بالرجال أو ينزوين في الحريم أو في الجناح الخصوصي المنعزل. وقد لاحظ رود Rod السويسري أن الأدب الفرنسي الحديث «أدب عُزَّاب» ولا شك أن هذه الحقيقة تفسِّر بعض صفاته التي يدهش لها الأجانب، بل قد يجدون فيها ما ينفرهم، وتصدُق هذه الملاحظة أكثر ما تصدُق على أدب قرننا هذا الذي يتميَّز بالتطرف وبظهور كثير من الإباحات الفاضحة في ميدان اللذة.

والأسرة — قبل كل شيء — هي النظام الاجتماعي للغريزة الجنسية؛ لهذا كان الترف الخاص بهذا النظام الجنسي وحده يترتب غالبًا من الصورة الخيالية للفن نظرًا لأسباب اجتماعية، وفي نفس الوقت لأسباب نفسية جسيمة «سيكوفسيولوجية» في حين نلاحظ أن التنظيمات الاجتماعية الأخرى لها صور من الترف أو اللعب أكثر مادية وأكثر خروجًا عن الميدان الإستطيقي، ونقصد بها الرياضات وألعاب المهارة والمعارضات السياسية والبدع الدينية.

ومن هنا كان اهتمام الفن بالحب خارج العائلة واهتمامه بالخطبات المرفوضة وبالعلاقات الممنوعة وبالانحرافات المختلفة، وتكون مهمة الفن في هذه الحالة هي جعل ترف حياة وجدانية لا يحتملها التنظيم العائلي في أشكال أخري متمشية مع الحياة

الاجتماعية، ويكون ذلك في شكل صور. وهذا نوع من «تطهير الانفعالات» كما يقول أرسطو أو من «التسامي بالغرائز الفاسقة التي كبتتها الرقابة الاجتماعية» كما يقول فرويد.

وأخيرًا تؤثر الاتجاهات العقلية التي تسير حسب حركات التعليم العام والخاص، على الثقافة الإستطيقية لأمة من الأمم. فالأدب الحالي أو أدب الأجيال المقبلة يتأثر عاجلًا أو آجلًا بمشاحنات الجدال التربوي الذي يتجدد باستمرار بين الداعين للقديم وأنصار الحديث وبين أنصار اللاتينية والداعين للإغريقية وأنصار اللغات الأجنبية والفنون الترفيهية والرياضية.

(١-١) الاستقلال الذاتي النسبي للفن، النظام الاجتماعي للترف

ولكن الفن يكوِّن من كل هذه المواد الخارجة عن الموضوع الإستطيقي تركيبًا إستطيقيًّا أي تركيبًا يتميَّز بصفات نوعية خاصة وبقيَم لا تعرفها هذه المواد عندما تكون منعزلة بعضها عن بعض. إذَن فمن الحق أن نقول إن لهذا التركيب نوعًا من الاستقلال الذاتي.

والثقافة الإستطيقية لها أولًا أثر خاص على النظم الخارجة على الميدان الإستطيقي؛ مثل الأثر الذي يمكن أن يكون لكل ترف أو لعب على الجانب الضروري الجاد من الحياة، هذا الأثر في الحقيقة أقل من النشاط المقابل له ولكنه لا يقل عنه واقعية. فقد تغيَّرت الوثنية القديمة — وكانت نصف طوطمية — أكبر التغيُّر بفعل الشعراء والنحاتين، وأملَى النفوذ الفني للإغريق أكثر من موقف على الرومان الغالبين. ومن ذلك موقف نيرون الذي أعلن بحركة تمثيلية أن إقليم «أكايي» حرٌّ في نطاق الإمبراطورية. وأسهمت الروائع الفنية في إيطاليا في تهذيب العادات والطباع الفرنسية في القرن السادس عشر نتيجة اتصال الجيوش الفرنسية بثمار النهضة الإيطالية التي بدأت في إيطاليا قبل فرنسا.

هذه الأمثلة التي سقناها تدل على أن أثر الفن — الذي أشرنا إليه — لا يؤدي بالضرورة إلى الميوعة والفساد كما قد حلا للبعض أن يقولوا خالطين الترف والراحة بالفن وناظرين فقط إلى الغالبين المنحطين الذين لم يستطيعوا أن يسلكوا المراحل التي كان من الضروري أن يسلكوها حتى يتكيَّفوا وحضارة المغلوبين وقد بدأ التدهور يخيِّم عليها؛ مثال ذلك ما حدث للرومان في الإسكندرية أو مع الترك في بيزنطة.

إن الاستقلال الذاتي النسبي للفن يتيح له أن يدخل في علاقات مختلفة مع الحياة الجمعية كما قد فعل من قبل مع الحياة الفردية حسب ما ذكرنا من قبل. فالفن في نظر

الجمهور وفي نظر الفرد على السواء يمكن أن يكون ممارسة لموهبة خاصة دون أن يكون له من هدف سوى ذاته هو، ويمكن أن يكون في نظرهم جميعًا انطلاقًا بعيدًا عن العادات المحيطة، ويمكن أن يكون سموًّا بهذه العادات إلى المثالية، ويمكن أيضًا أن يكون مطهرًا لها ولكن الفن — برغم الأحكام التقليدية السائرة — بعيد أكثر البعد عن أن يكون على الدوام تكرارًا لهذه العادات الراهنة!

صحيح أن الأدب المثالي العديم الطعم المطهر بإسراف كما تعرفه «حلقات الحب» في العصور الوسطى هو أدب الأجيال الغليظة وهو الأدب الذي يناسبها أوقع المناسبة. ولكننا نرى أيضًا أنه في الوقت الذي كانت فيه الأزمات السياسية والعسكرية تحيط بفرنسا من كل جانب أيام الثورة الفرنسية كان الفن يُنتج الرعويات الشعرية والموسيقية والتشكيلية. بينما لم تظهر الرومانسية المضطربة إلا وسط السلام الطويل البورجوازي الذي عرفته فرنسا في عهد إعادة الحكم الملكي وعصر لويس فيليب، بل إن عصر الجمهورية الثالثة في فرنسا الذي كان بالنسبة لكل النظم أكثر العهود بُعدًا عن الدين، إذا قارناه بأي عصر آخر من عصور تاريخ الفن في فرنسا لوجدناه أكثرها تميزًا بالأدب الكاثوليكي المحدث المهاجم وبظهور أول «صالونات دينية» و«مراسم الفن المقدس»، وبانتشار فكرة العودة إلى الدين في البيئات الفنية. ثم بالرغم من أن هذا العصر كان عصرًا ديمقراطيًّا متملِّقًا للشعب؛ فإنه أتاح فرص النجاح لكثير من الأعمال الفنية الغامضة الدقيقة التي أنتجها الرمزيون والتدهوريون والديبوسيون والتكعيبيون والمستقبليون والتعبيريون والسرياليون، وكلهم من مذاهب عكس الفن الشعبي!

وهكذا نرى إلى أي حد يتعرض مؤرخ الفن للخطأ حينما يريد أن يكوِّن من الأعمال الفنية صورة لما كانت عليه عادات شعب غير معروف. تكاد هذه الأعمال الفنية في أغلب الأحوال تصور عكس هذه العادات والنظم بدلًا من أن تكون صورة صادقة لها!

وإذا قلنا إن الفن في الحياة الاجتماعية والحياة الفردية نظام؛ فينبغي ألا ننسى أنه نظام للترف أو للخرافة وأن وظيفته هي أن يلعب في حرية حول الحياة الجادة ويجعلنا نستمتع بهذه الحرية. وليس من شك في أن الأخلاقية الضيقة ستتبرم من ذلك وستجد فيه انتهاكًا لها؛ ولكن ثمة أخلاقية سامية ستعطي اللعب نصيبه الحق في حياة منسجمة ولا تنازعه هذا النصيب نزاع الحقد والغيرة.[٣]

[٣] انظر: Ch. Lalo, l'Art et la Morale, p. 162–179.

والترف إذا اتخذ شكل الراحة المسرفة أو شكل التظاهر المثير المحنق؛ فلن يعدو أن يكون أنانية لاأخلاقية وغير اجتماعية في كثير من الأحيان. أما إذا عرف الترف أن يتحلى بحسن الذوق فهو لا شك مساهم في تربية الأفراد الذين يجعلهم يشتركون في نفس الإعجاب، ويسهم أيضًا في جعلهم متضامنين متعاونين؛ فيؤدي بذلك خدمة اجتماعية لا سبيل إلى إنكارها حتى في الوقت الذي يعتقد فيه أنه أناني محض. وإن الرجل الذي يجمع اللوحات الفنية في السر يودُّ مع ذلك أن تكون مجموعته مشهورة وأن تكون شهرتها حديث الناس، وليس من شك في أن الشهرة شيء اجتماعي.

(٢) النظم الإستطيقية في الحياة الاجتماعية

ليست كل المؤثرات الجماعية التي تمارس نشاطها في الحياة الإستطيقية بمؤثرات خارجة عن الميدان الإستطيقي وآتية من الخارج إلى الفن. فهناك نظم إستطيقية حقيقية تمتاز بصفة أكثر نوعية ومنظمة تنظيمًا اجتماعيًّا ولا تأتي للفن إلا من الفن نفسه.

(٢-١) الضمير الإستطيقي وأحكامه

فهناك أولًا ضمير إستطيقي يمكن مقارنته بالضمير الخلقي؛ فكلاهما يصدر أحكامًا ويطبقها باسم سلطة عليا، وإلا لما تجاوزنا في تصرفاتنا مستوى ما هو مقبول فرديًّا.

وقد رُمز لهذا العلو بأسطورة شبه دينية لربة شِعر أو لإله أو لشيطان، وهي كائنات تفوق الطبيعة. وهذه الأسطورة — مثلها مثل الأساطير الدينية البحتة — تعبِّر إما عن ضغط الضمير الاجتماعي الحالي الذي يحس أكثر الأفراد تمتُّعًا بالشخصية بأنه يتجاوزه من كافة النواحي في المكان والزمان، أو يعبِّر عن فرض شخصي يختص بمثَلٍ أعلى لتقدم مستقبل لا يمكن أن يتحقق «أعني لا يمكن أن يحقق لنفسه قيمة» إلا بواسطة جمهور كامن أو جمهور سوف يأتي؛ ولكنه على أي حال له صورة جمهورٍ ما.

وهناك «أمانة فنية» حساسة للضمائر الرقيقة، والموضوع في الحقيقة موضوع شرف وكرامة فنية إذا كنا بحيال مراعاة قواعد اللعب مراعاة أمينة لا غشَّ فيها، ونعني بذلك القيام بتطبيق أكثر قوانين التكنيك سرية بدون خداع أو تمويه حتى ولو كان الخطأ أو التمويه في العمل دقيقًا؛ بحيث يمكن أن يمر دون أن يلحظه أحد. إنها مشكلة ضمير تصادف في العصور التجارية أناسًا لا يحكمون باسم الأخلاق أكثر مما تصادف من ذوي الضمائر المتمسكين.

أما الأحكام الإستطيقية الجمعية فنعني بها النجاح والمجد والخلود من ناحية أو الفشل والنسيان والهزأة من الناحية المقابلة. وهذه الأحكام تؤثر حتى على الخالق البالغ الفردية الذي يظن أو يودُّ أن ينتج أعمالًا فنية لنفسه فقط — تؤثر هذه الأحكام عليه بطريقةٍ ما، شعورية أو لا شعورية. فإن توقع هذه الأحكام وتمثلها في الذهن هو أقوى دافع يدفع الفنان الذي يستحق هذا الاسم بالرغم من أن هذه الأحكام كثيرًا ما تكون وهمية. ثم إن المبدأ الذي تقوم عليه أحكام المتذوق أو الناقد هو ذوق جمهور موجود فعلًا أو جمهور ممكن الوجود في الماضي أو المستقبل في أرض الوطن أو في مكان خارجه.

هذا وينبغي الحذر من الخلط بين هذا الحكم الإستطيقي البحت، وبين ما قد ينتج عنه من نتائج اقتصادية؛ ذلك أنهما أمران لا تناسب بينهما البتة. فالنجاح الحالي لا يأتي على الدوام بالربح، وكذلك الخلود بطبيعة الحال!

والحكم متشعب الانتشار؛ فهو ينتظم في البيئات الأكاديمية في صورة الجوائز والانتخابات، والحق أنه بالرغم من أن الأكاديميات تظل متمسكة ومتأثرة للنزعة التقليدية التي تظل فعالة بعد جيلها مما أدى إلى اتخاذ كلمة الأكاديمية academisme للمعنى السيئ المعروف، إلا أن بعض الأكاديميات ما زالت تحتفظ بنفوذ كبير في هذا الميدان، نفوذ بعضه فني وبعضه متأثر بالطبقة الاجتماعية الراقية. وقد ظل زولا ومدرسته يتقدمون إلى الأكاديمية مدى ربع قرن دون نجاح، وذلك لأنهم كانوا يعتقدون أن عليهم أن يفعلوا ذلك بينما لم يجد إدمون دجنكور سبيلًا إلى مناهضة الأكاديمية إلا إنشاء أكاديمية أخرى.

(٢-٢) الجماهير

تتحكم في الأحكام الإستطيقية التجمعات المختلفة للجمهور، فمن هذا تجمع مادي كثيف جدًّا يتمثل في الجمهرة la foule، ويتميَّز بأن أفراده لا تكون لهم إحساسات مشتركة إلا بطريقة المصادفة العابرة. ومن هذه التجمعات تجمع أكثر تنظيمًا يتمثل في الجمهور le public الحقيقي، وتكون أفراده متجمعة كجمهور المسرح مثلًا، وقد تكون متفرقة متباعدة كما هو الحال في جمهور الجريدة أو الإذاعة أو كجمهور فنان خاص، فلفولتير جمهوره: الفولتيريون les voltairiens، وهناك الاستنداليون les stendhaliens، والجليكيون glückiens والفجنريون wagnériens، والديبوسيون debussystes المتعصبون. وهناك عالم العارفين الذي يكوِّن صفوة فنية ليست هي — إلا فيما ندر — الصفوة الأرستقراطية الأشرافية أو السياسية أو العسكرية أو الدينية دون

الحاجة إلى الإشارة إلى أرستقراطية محدثِي الثراء الذين يصبحون بين عشية وضحاها حُماة الفن. إن الأرستقراطية ليست إلا نظرية خيالية لعشاق الجمال التدهوريين.

ويتضمن كل تجمع «سيكولوجية جماعية» لا تختلط بالسيكولوجية الفردية لكل واحد من أعضاء هذا التجمع إلا اختلاطًا جزئيًّا. وقد أوضح تارد ولو بون Tarde & le Bon كيف أن التضامن الذي يأخذ مكانه في التجمع يقوي العواطف المشتركة بين الكل ويمحو الميول الشخصية المتنافرة الشخصية بأن يسلط بعضها على البعض الآخر، ومن هنا جاءت صفة العادية الضرورية إلى «الأنواع الفنية المشتركة» التي يمارس جمهورها — المجتمع — ويتأثر بالإيحاء الشديد الضغط كما في حالة الخطابة وحالة المسرح. إنه الأثر العادي لسيكولوجية القادة والمنقادين، الرواد والمقلدين الذي نراه في القطيع البشري، بل إنه حتى عندما يكون الجمهور متفرق الأفراد يجهل أعضاؤه الواحد منهم زميله نرى أن الفكرة العامة التي يتقاسمها الألوف إزاء نفس العواطف في نفس اللحظة، تحور وتكيف وتنظم فكرتنا الشخصية؛ هذه هي الآثار الدنيا ولكن التي لا شك في صحتها ومفعولها التي لصحيفة الأخبار وحتى للإعلان، هذه الأشياء التي غزت الفن نفسه بمهارة وخفاء ودعته إلى أن يصبح صناعيًّا كما قد أصبح كل شيء.

(٢-٣) التكنيك، جوهر الفن

ينبغي أولًا ألا نخلط بين التكنيك technique وبين الحرفة metier.

أما الحرفة فهي الجانب المادي من الفن، إنها الممارسة التقليدية العادية التي يتعلمها المبتدئون وصبيان الفنانين، هي ميكانيكية لا بدَّ منها ولكنها ليست كل شيء، وينبغي تجاوزها إلى ما بعدها لأنها جامدة وغير صالحة للعمل في كل الحالات الخاصة. إنها قائد أعمى يرفع التافهين فوق مستواهم ويهبط بالممتازين تحت قدرهم.

وأما التكنيك فإنه الحرفة الحية المتكيفة المتطورة تطورًا مستمرًّا، إنه الوعي الكامل بكل نسبيات أي قيمة فنية بما في ذلك النسبيات البالغة الدقة والتي تعجز الحرفة عن تعليمها لأنها تتغير بتغير الموقف وبتغير الشخصية الفنية؛ ولكن الإحساسية الذكية قادرة على الدوام على تكشفه، وفي قدرة العلم أن يفسره وأنه سيكون في قدرة العلم يومًا أن يفسره. إنه المعنى وقد سما فوق اللفظ.

وأقصى انتصار تحققه الحرفة هو المهارة الأدائية التي هي في الحق بهلوانية ميكانيكية ليست من الذكاء أو الإحساس في شيء. أما المثل الأعلى للتكنيك فهو الفهم

الأسمى الذي يتضمن الوجدان والحرية؛ فالماهر في الأداء الفني هو شخص استطاع أن يظل طول حياته تلميذًا مجدًّا واستحق بذلك أن يصبح أستاذًا ممتازًا وخطرًا في نفس الوقت. أما الفنان فبعد أن يتعدى فترة التعلم الابتدائي، يظل مدى حياته معلم نفسه ولا تكون له على الدوام قدرة على التدريس الجيد، فاللاشعور صديق عظيم ولكنه أيضًا أستاذ رديء. إذَن ينبغي — كما يقول رومان رولان R. Roland — أن نأخذ عظماء الرجال أمثلة تُتَّبع لا نماذج تُنقل ينبغي أن نفعل قدر ما فعلوا لا مثلما فعلوا.

وحِرفة الشاعر تقتصر على جعله يُعِد المقاطع التي عُرف أنها متساوية وعلى وزن قيمة القافية. أما تكنيكه فيوحي إليه بما لا تستطيعه الحرفة؛ يوحي إليه بالتماثل أو بالتعارض الطفيف بين جرسات كل مقطع لفظي، يوحي إليه بتكييف الأجزاء وبتسلسلات الإيقاع حسب شكل الفكر المنطقي وحسب قفزات العاطفة، ويوحي إليه بالتجاوب الرقيق بين رنين الأصوات وبين الصور المقترحة؛ إنه يوحي إليه بما يحاول جرامون Grammont وأصحاب الفونيتيكا التجريبية la phonétique expérimentale المعاصرة أن يجعلوا منها علمًا، وأن يكون كل ذلك متفقًا مع التطور الجمعي لصناعة الشعر الحالية.[٤]

إن التكنيك هو الحرفة وقد اتخذت معنى أكثر علمية ومعنى آخر أكثر عمقًا في الحدس؛ فإذا فُهم التكنيك على هذا النحو فقط أمكننا أن نقول إن التكنيك جوهر الفن. التكنيك ليس الروتين الفني، بل هو الفكر الإستطيقي، ليس الفعل المنعكس بل هو الحرية. ففي العمل الفني الذي هو بمثابة الكائن الحي تكون الحرفة المكتسبة فيه هي الجسد والمثل الأعلى الخيالي هو الروح، أما التكنيك فهو الفن بجسده وروحه.

[٤] الحرفة التي يتعلمها عازف الكمان عبارة عن اللعب حسب الفترات النظرية التي قال بها علماء الطبيعة أو حسب المزاج الميكانيكي للبيانو المصاحب للعازف. وهذه الحرفة هي ما يحكم عليه المستمع الحسن الذوق بأنه «صحيح» ولكنه «بارد»، وهو في الواقع خطأ ولا شك. إن التكنيك الحقيقي للكمان عبارة عن توفيق كل فترة من الفترات على الوظائف الهارمونية أو اللحنية الحقيقية، ومثال ذلك تأدية الفترات الثمانية أو الخماسية تأدية أكبر إذا كانت لحنية عنها إذا كانت هارمونية، أو تقوية جذبات النغمات الحساسة وتذبذبات الأصوات المتنافرة في الاتجاه الذي يتمنى فيه النظام النغمي الحالي هذه الطريقة برغم أن النظرية المجردة تجهلها وتهدرها نظرًا لجهلها إياها. وهذه الألوف من الدقائق الفروقية هي التي تسمَّى «بالتعبير» تسمية فيها كثير من المرامي الصوفية وما هذه الطفائف بكل بساطة إلا الصحة المتقنة الحقة، وإن «جمال التعبير» لا يعدو أن يكون التكيُّف المجسم مع كل النسبيات جميعًا في دفعة واحدة. والمؤلفون العباقرة هم أولئك الذين لهم من الحدس والذكاء والجرأة ما يمكنهم من فرض جمال التعبير هذا الذي يفوت العلوم الإحاطة بتعقيده البالغ في الواقع لا من حيث المبدأ.

ويتخذ التكنيك صورًا أكثر خصوصية تبدأ أولًا بالأسلوب بالمعنى الشديد التشابك الذي نتكلم فيه عن الأسلوب الروماني أو القوطي، الشعري أو النثري، بل عن أسلوب الكمان وأسلوب البيانو. وحسب ما سبق ينبغي ألا نقول مع بوفون Buffon «بالمعنى الواسع للكلمة»: «إن الأسلوب هو الإنسان بعينه.» ذلك أنه — برغم بسكال — إذا توقعنا مقابلة مؤلف ثم وجدنا إنسانًا لكان معنى هذا توقف الفن والوقوع في اللبس. ولو أن بسكال كان من عشاق الجمال البحت لكان قال: «ولكن ذلك يكون على مستوى آخر.»[٥] والأسلوب الكبير ينقسم إلى مدارس؛ فثمة قانون للمركزة أو البلورة يجمع الفنانين والجماهير حول أستاذ كبير أو حول مدينة من المدن أو منطقة من المناطق؛ فنجد مثلًا المدرسة الفلاندرية أو مدرسة باريس أو مدرسة رفائيل، وهناك على نطاق أضيق «المنتدى» le cénacle الرومنسي و«الصومعة» la chapelle وفريق هذه المجلة أو تلك أو حتى «دار» أو «عملاء» هذا الناشر أو ذاك أو هذا المدير المسرحي أو تاجر اللوحات أو منتج الأفلام في عصرنا هذا التجاري.

والأنواع الأدبية أو الفنية هي تركيبات من مقتضيات مختلفة بعضها إستطيقي وبعضها غير ذي موضوع إستطيقيا. وتتمايز الأنواع الفنية العامية والأنواع السامية مثل الكوميديا والتراجيديا بحسب الطبقات الاجتماعية لشخصيات هذه الروايات أكثر من تمايزها بحسب الاختلافات التكنيكية الحقة؛ فعاداتنا الديمقراطية هي التي تجعلنا نستغرب الملاحم البطولية والتراجيديات الأشرافية. أما الأنواع الفنية الدينية والتعليمية

[٥] الصياغة الأسلوبية للغة أو لشيء طبيعي هي تثنيتها حسب احتياجات ومقتضيات بوليفونية متصوَّرة من قبل، بوليفونية اتفاقية، ويكون ذلك بواسطة إضافات وحذوفات وتحويرات وتشويهات قد تصل إلى تغيير معالم الأصل. كذلك في ميدان الفن الشكيلي عند التطوير يقتضي الأمر رغبة في الزخرفة إلى حذف «أصوات» الامتداد المنظور والظلال حذفًا مشروعًا. وقد فعل البدائيون ذلك تقريبًا عن جهل، وفعله الشرقيون سيرًا وراء الذوق، ويفعله التكعيبيون اتباعًا لنظام مرسوم. أما الانطباعيون فما كانوا يلتفتون إلا إلى مشكلتَي الضوء والجو متجاهلين «صوتَين» عفت عليهما الموضة وهما: صلابة الأشكال والتأليف، كذلك المدارس المعاصرة بعد سيزان Cézanne تُسقِط غالبًا من حسابها وعن قصد دقة الرسم مستخدِمة نفس الحق الذي يستخدمه النحت والحفر بلون واحد عندما يتجاهلان الألوان، بل قد حاول بعض الملوِّنين الحديثين أن يلغوا من حسابهم كل موضوع أو شكل محدد دون أن يقبلوا — مع ذلك — الهبوط بفنهم إلى مستوى الزخرفة البحتة. إنهم يُنشئون سينوكرومية من مقام الأخضر synochromie en vert، مثل أولئك الذين ينشئون سيمفونية من مقام «ري» Symphonie en ré.

والرسائلية؛ فإنها أنواع مختلطة فيما بينها. ويرى برونتيير Brunetière أن هناك تطورًا في الأنواع الفنية، وهذا يعني أن النوع الفني يمثل حقيقة جمعية ليست عمل أي فردٍ منفرد مهما كان هذا الفرد من العبقرية، وأن هذه التكوينات غير الشخصية تتحول وتتحور أثناء تتابع الأجيال مارة بمراحل مترابطة تخضع لقوانين الانتخاب Lois de sélection. فقد حدث على سبيل المثال أن انتقلت الموضوعات والوظائف الإستطيقية التي كانت للبلاغة الخطابية الوعظية الكنائسية في القرن السابع عشر إلى الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر. إن تطور الأنواع الفنية حقيقة واقعة ولكنها ليست حقيقة فنية بحتة، وسنرى فيما بعد أن هناك تطورًا أكثر إستطيقية يحدث في تكنيك كل فن.

وعند أوطَى درجة منه نجد الموضة، وهي تمثل أكثر النظم الإستطيقية اختلاطًا وأبعدها عن الثبات؛ ذلك أنها على الخصوص أداة واضحة للتمييز بين الطبقات الاجتماعية، وتبين ذلك — مثلًا — القوانين التقشفية les lois somptuaires التي عرفتها العصور القديمة، وتبينها كذلك السرعة المتزايدة في تغيراتها، تلك السرعة التي تتأثر بكون المراتب الاجتماعية أقرب إلى التساوي وأبعد عن التمايز كما هو الحادث في أيامنا هذه. وفي هذا «التنظيم الواسع للترف» الذي هو الفن نرى أن الموضة هي «تنظيم الإسراف»؛ ولكنها لا تكون «لانظامًا» بالنسبة له رغم ما يظهر من تغيراتها ونزواتها؛ ذلك أن هناك ما يحكمها، هناك «قانون الموضة»، بل إن ميدان الموضة ميدان تنجح فيه قوانين المحاكاة التي قال بها تارد Tarde؛ فالموضة تنتقل عن طريق المحاكاة من أعلى إلى أسفل، ومن الداخل إلى الخارج، ومن الأكثر شخصية إلى الأكثر تفاهة.

وينبغي ألا نحتقر الموضة في الفن كل الاحتقار لأنها لا تلبث إلا فترة قصيرة؛ فالأسلوب الزُّخرفي لا يبقى في المعتاد أكثر من جيل، مثال ذلك أسلوب لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر، كما أن أجمل المدارس الكلاسيكية إغريقية كانت أو لاتينية أو فرنسية لم تعِش لأكثر من جيلَين. حقيقة قد يبقى منها شيء بعد انتهاء مدتها، وهذا أمر آخر. إن الحطة الحقيقية للموضة مردُّها إلى الكثرة المفرطة في عدد المؤثرات الخارجة عن الميدان الإستطيقي، وأهم هذه المؤثراتِ المؤثراتُ الاقتصادية التي تُضيع من الموضة صفتها الإستطيقية؛ فالحاجة إلى أن نغير بأي ثمن عادة أو شيئًا يكون قد انتشر وشمل العامة توحي إلى الاختصاصيين إفراطًا في أشكال القبح الحقيقية يتقبَّلها النفَّاجون snobs في سرور ما دامت في نظرهم كبيرة التكاليف مرضية لغرورهم سائرة حسبما يشتهون.

الفصل الثالث

التطورات الجمعية للفنون

(١) شروط التطور الخارجة عن الميدان الإستطيقي

(١-١) الفلسفة القديمة للفن

ظن فيكو Vico في القرن الثامن عشر أن ثمة دورات زمنية متشابهة تتكرر باستمرار في تاريخ الفنون. وأتى أوجست كونت فعبَّر عن ذلك بقانونه المعروف ﺑ «قانون الأحوال الثلاث للإنسانية»؛ ذلك أن الفلسفة الوضعية لا ترى في الفن إلا نشرًا شعبيًّا عاطفيًّا للحقيقة العلمية، وأن «الفاعلية الشعبية» هي «المحك الحقيقي للفنون الجميلة». وقد عرَّف هِجل الفن بأنه «ظهور الفكرة l'idée» في صورة مجسمة وحسية؛ تكون رمزية في الشرق، كلاسيكية في اليونان، ورومانسية في الغرب المسيحي. وفي رأي هِجل أيضًا أن «الرأي والرأي المضاد والتأليف بينهما thèse, antithèse, synthèse» هي إيقاعات ثلاثية تنظم سير كل فكرة، وليست هذه الفكرة فكرة شيء معين أو شخص معين بل هي الفكرة ذاتها.

ونحن لن ننتقد هذه النظريات؛ ذلك لأننا نعرف أن «فلسفة التاريخ» القديمة هي ميتافيزيقا علم الاجتماع، في هذه النظريات تختلط القبلية l'a priori المنظمة بالوقائع كما تختلط الإستطيقا بما هو خارج عن المجال الإستطيقي في ارتباك براق يقدم مادة للتفكير ولكن في صورة خطرة. وإن علم اجتماعٍ أكثر وضعية لجدير بأن يستوقفنا أكثر.

(١-٢) نشأة الفنون، البدائيون

درس عدد كبير من علماء السلالات ethnologue، أمثال جروس Groos الفنون عند الشعوب المتأخرة الموجودة حاليًّا، وقام عدد آخر من العلماء بدراسة الفنون في عصر

ما قبل التاريخ؛ ذلك العصر الذي خلف لنا بقايا تشكيلية ترجع إلى العهد الأورينياسي. وترجع التحف الممتازة التي لدينا في هذا الميدان إلى العهد المجداليني.

والحق أن قيمة فنون القبائل البدائية لا تتناسب في شيء مع باقي نواحي حضارتهم؛ فهي تتضمن الترف والاستقلال الذاتي. وقد لوحظ أن كثيرًا من عصب الصيادين les clans de chasseurs فنانون ورسامون أكثر امتيازًا من الرعاة ومن الزراع الذين يُعتبرون في مستوى حضاري أرقى منهم. فالمشاهد إذَن أن في المستوى الواحد توجد اختلافات كبيرة في مواهب كل سلالة بالنسبة للتشكيل والموسيقى والشعر.

وهذا الفن البدائي له — تقريبًا على الدوام — غايات دينية أو حربية فهو يشكِّل طواطم طقوسية ويؤلف منشدات سحرية. ولكنه قلما يؤلف لذاته. أما صياغاته الأسلوبية المهوشة؛ فإن لها في الغالب معاني لا ندركها نحن ولا يدركها أصحابها أنفسهم بمرور الزمن. وهذا الفن أخيرًا يحب أن يخلط الأنواع والفنون — على سبيل المثال — في الرقصات الجمعية المسرحية أو الموزعة أوركستراليًّا أو المنشدة أو المؤداة بتعبيرات حركية أو المقنَّعة، وهي كلها الصورة الأكثر بدائية لكل فن، الصورة التي تتولد منها الأنواع المختلفة في المستقبل.

ولهذه الدراسات التي أصبحت الآن مزدهرة أكثر من ذي قبل فائدة تاريخية واضحة. ولكننا لا يمكننا أن نطلب منها رغم تقدمها أن تتوصل إلى الكشف الكامل القاطع عن أصل وطبيعة ووظائف الفن الخاصة. فالأعمال الفنية البدائية التي يمكن أن نعرفها ونرى أنها عريقة في البدائية، بعيدة أشد البعد عن التلقائية وعن السذاجة وعن النقاوة العذرية التي تُنسب إلى مثل هذه الأعمال في بعض الأحيان. هذه الأعمال أعمال لها تاريخ؛ أعمال مرت عليها مؤثرات وهجرات، وأكثر من هذا أنها تكون أحيانًا تدهور فن كان من قبل ناميًا مترعرعًا. ثم إن جانبًا كبيرًا من هذه الأعمال أعمال غير نقية أو خارجة عن المجال الإستطيقي.

فموضوع النشأة المدعاة للفنون البدائية يجب ألا يكون في الإستطيقا الحديثة أكثر من مقدمة — مقدمة لا مناص منها — لملاحظة ودراسة الأشكال الإستطيقية الأكثر تقدمًا ونقاوة. إنها دراسة تمكننا — كما يقول ليفي بريل — من أن نشخص في هذه الأشكال المتقدمة البواقي البعيدة «لفكر بدائي صوفي سابق على المنطق»، ونضيف نحن إلى هذه الأوصاف «وسابق على الإستطيقا». وقد ذكرنا من قبل لماذا لا نبحث في هذه العقلية البدائية وفي نهضاتها المتأخرة عن جوهر الفكر الإستطيقي ذاته.

(٢) قانون اختلاف مستوى القيم الإستطيقية[١]

منذ قرن من الزمان وديماجوجية إستطيقية منكرة للمراتب مستوحاة من الرومانسية تدعو إلى وضع كل الأنواع الفنية في مستوًى واحد، جميع الأنواع «ما عدا النوع الممل» كما قد قال من قبل فولتير.

يقول هوجو:

> «ليس ثمة كلمات وضعية! ليس هناك كلمات عظيمة! لقد ألبستُ القاموس القديم قبعة حمراء!»

ليس من شك في أن الترتيب السلمي للقيم يتطور، ولكن هذا التطور لا يمنع أن يكون من بين القيم قيمة أكثر أو أقل وضوحًا من غيرها وأن يكون هناك فن عظيم وفن وضيع، فن علمي مثقف أي مهذب وفن شعبي، أشكال حية أو موضة وأشكال أخرى محتضرة أو بطلت موضتها. وهذه الظواهر الاجتماعية إستطيقية في جزء منها وخارجة عن المجال الإستطيقية في الجزء الآخر.

لذا كانت إحدى الحقائق البالغة الكلية في التطور الجماعي للفنون هي المرور من شكل معتبر وضيعًا واطيًا إلى مستوًى يعتبر عاليًا أو هو المرور المتبادل من أحدهما إلى الآخر. ثم إن «تطور الأنواع الفنية» ليس فقط عملية تحول transformation فحسب، وإنما هو أيضًا عملية «تغيير في قيم» التكنيكات؛ فإما تقدُّم أو ارتداد أو العكس. والآن لنسأل: هل يمكن أن تظهر صورة من صور الفن ظهورًا مفاجئًا ضمن الفن العظيم لجيل من الأجيال؟ لا شك أنه يمكننا إن حدث هذا أن نراهن في ثقة على أن هذه الصورة من صور الفن كانت موجودة من قبل، موجودة في صورة مبهمة وخصوصًا على مستوًى واطٍ. ففي الحياة الإستطيقية نجد أن ظهور أكثر الأجيال الفنية تلقائية وحدوث الاحتفاءات الكاملة لبعض الاتجاهات ليس إلا قشرة ظاهرية وأن الحقيقة هي أن أمثال هذه الظواهر ليست إلا هجرات من صورة من صور الفن من مستوًى قيمي إلى مستوًى آخر. ففي الميدان الإستطيقي كما هو الحال في الميادين الأخرى «لا يضيع شيء ويفنى ولا يخلق فجأة، وإنما يتحول من صورة إلى أخرى.»

---

[١] القانون هنا قانون إمكانية واحتمال لا قانون ضرورة؛ لأنه يتعلق بحقيقة كلية حقيقة عالمية.

وقد ظل الناس يبحثون زمنًا طويلًا في الأشكال الأدبية للشعر اللاتيني وهي أشكال موزونة عروضيًّا أو مبنية على عدد ثابت من الأقدام pieds أو الشطرات غير المتساوية، ظلوا يبحثون فيها عن أصل الشعر الأدبي الفرنسي وهو شِعر مقطعي أو مبني على عدد ثابت من المقاطع معروف أنها متساوية؛ فذهبت أبحاثهم أدراج الرياح ولم تنتهِ إلى نتيجة لأن هذا التطور الذي انتهى إلى الشعر الفرنسي بدأ بالشعر الشعبي اللاتيني، وهو شعر مقطعي نعرفه أسوأ المعرفة، وكانت حلقة الاتصال بينهما — وهذا احتمال — الأنشودات الطقوسية المسيحية.[٢]

أما تغير المستوى في الاتجاه العكسي؛ فيُرى في كثير من التدهورات والبقايا الحية؛ فعدد من الرقصات القروية ومن الألحان الشعبية هو في الأصل أشكال قديمة من فنون الصالون أو البلاط، وقد بطلت موضتها منذ زمن طويل في نظر البيئات الأرستقراطية التي سبق لها أن حبَّذتها وبقيت في الأقاليم الريفية البعيدة منكمشة في استعمال محلي. وهذا الكلام يصدق على أغلب القطع التي يقال إنها شعبية في المسرح البريتوتي والباسكي؛

[٢] أمثلة أخرى: كان فولتير يرى على المسارح الشعبية الفقيرة في البون نيف Le pont-Neuf التهريجيات البشعة les farces monstrueuses المشئومة «للإنجليز البرابرة». وإنَّا لنجدها أيضًا في ذلك الوقت نفسه في روايات الفروسية وروايات المغامرات العاطفية وروايات الجنيات والرعاة والمحاربين أو التي كان يقال عنها إنها تاريخية. لقد بقيت هذه التهريجيات البشعة منذ القرن الثالث عشر الذي خلقها بعد أن «خلق» أغنيات المعارك les chansons de geste والقرن الخامس عشر الذي استعادها حية، ولا يزال الناس يستحيونها ويستعيدونها. فحفظت لها «المكتبة الزرقاء» والتداول الأريافي شعبيتها حتى نهاية القرن التاسع عشر، وكان ذلك في الروايات المسلسلة التي اشتهرت في ذلك الوقت وورثتها Le Grand Cyrus, L'Astrée؛ فكانت جديرة بالوراثة، وكانت الرواية بصفة عامة يُنظر إليها على أنها نوع فني واطٍ، فلما مات العصر شبه الكلاسيكي ضعيفًا هزيلًا تجرأ بعض الشباب الموهوبين على أن يدخلوا في زمرة الفن العالي المتعب عناصر كانت حتى ذلك الوقت موضع تقدير كبير؛ ولكنه كان تقديرًا واطي المستوى، وهذا هو نصف سر نشأة ونجاح الدراما والرواية والغنائية والرومانسية.

وقد تمت البوليفونية في العصر الوسيط بإدخالها في الفن الكنائسي الخاص موضوعات بعيدة عن الدين بُعدًا فاضحًا مثل «الرجل المسلح l'Homme armé»، وكانت ثورة الأوبرا الفلورنسية في حقيقتها — وراء مظاهر الهلينية — استخدامًا للحن الشعبي المصاحب الذي كان العصر البوليفوني يحتقره. ثم المتتابعات les suites التي خرجت منها السوناتا والسيمفونية الكلاسيكية ليست إلا مجموعات من الرقصات التي كان الفن الراقي فيما سبق ذلك يستهجنها. ومن قبيل هذا أيضًا ما يحاوله بعض السيمفونيين الشبان هذه الأيام من مدينة جازباند الزنوج الأمريكيين بتكييفه مع جو الكونشرتات الكبيرة عندنا.

فالقطعة المسماة في «ضوء القمر» هي تأليف النديم الرقيق لولي Lully، والقطع الذائعة في قاعات الموسيقى في مونمارتر الآن ستنتقل بعد بضع سنين وتصبح شعبية لدى الصيادين الفرنسيين في كندا، ولا شك أن ثمة خطأً واضحًا يقع فيه أولئك الذين يمتدحون في أيامنا هذه «الفن الشعبي» الذين يرون في هذه البقايا الحية التي تثقل حمل كل الفلكلورات إنتاجات ساذجة تلقائية فطرية يؤدي استخدامها المنعش إلى «دعوة إلى الطبيعة»؛ وبالتالي إلى تجديد فنِّنا المسرف في العلمية.

(٣) قانون الأحوال الثلاث الإستطيقية[٣]

إن القانون الكبير للحركة الفنية هو الحاجة إلى عدم النقل حتى يمكن تجاوز عبودية المهنة تجاوزًا يتم عن طريق خلق أشكال جديدة؛ ولهذا فإن كل جيل جدير بالحياة حياة إستطيقية يفضل شيئًا آخر غير الذي كان للجيل السابق. غير أن وضع القانون بهذا الشكل يجعله مبهمًا سلبيًّا؛ لأن الأجيال ينفُذ بعضها في البعض الآخر بواسطة انتقالات غير محسوسة، ويظل اتجاه هذا التطور التحرري الضروري الذي نتحدث عنه بعيدًا عن

[٣] انظر: Ch. Lalo: Esthétique musicale scientifique p. 262–320.

القانون الذي نقترحه هنا يختلف اختلافًا كبيرًا عن «قانون الأحوال الثلاث» الذي قال به أوجست كونت، والذي يودُّ لو ينطبق على كل النظم الإنسانية وفقًا لتسلسل مستقيم يبدأ من أصل الإنسان. غير أن أصل الإنسان هذا يستدعي القول فيه توقع استئنافات وتسلسلات عديدة غير متجانسة؛ تتوازى أحيانًا وتتداخل أحيانًا أخرى وتحدث في أوقات مختلفة في البلاد المختلفة والفنون المختلفة والوظائف الإنسانية العديدة القائمة بذاتها قيامًا نسبيًّا. ولنأخذ مثالًا لذلك العصور التي يسمِّيها مؤرخو الفنون «بدائية» «الملاحم الهندية والإغريقية والفرنسية، وبدائيو التصوير الإيطالي والفلاندري ... إلخ.» هذه العصور لا تتطابق إطلاقًا والأنماط الاجتماعية التي توصف بأنها بدائية حسب ما يراه علماء السلالات «قبائل الصيادين الأستراليين والهنود والبوشمان ... إلخ.» والحق أنه ينبغي — في سوسيولوجية نوعية نسبيًّا فيما يتعلق بالوظائف الفردية — أن تتميز الوظائف الاجتماعية المختلفة النوعية نسبيًّا بعضها بالقياس إلى البعض الآخر أي الوظائف الاجتماعية التي لا تتصادف نظمها وتطوراتها معًا بالضرورة. وقد أكدت الحربان العالميتان (١٩١٤و١٩٣٩م) الاستقلال الذاتي النسبي للفن. لقد أمكن لمصائب الحرب أن تصيب الحياة السياسية والاقتصادية لكثير من الدول بالاضطراب؛ ولكنها لم تصل إلى مثل ذلك في حياتها الفنية. قد تكون نجحت في إبطاء مجرى هذه الحياة؛ ولكنها لم تتلفها في أعماقها؛ فإن المدارس التي كانت موجودة قبل الحرب ظلَّت بعد أن وضعت الحرب أوزارها.

التحديد بعدًا يجعله غير مناسب لأهواء الموضة إلا أقل المناسبة غير متفق إلا أسوأ اتفاق مع قوانين الفن الحق؛ غير أن تتبع تاريخ التكنيكات يؤدي بنا إلى تدقيق أكثر من هذا.

ولقد قرر أغلب مؤرخِي الفنون المختلفة أن فترات التكوين والنضج والتدهور تتتابع الواحدة بعد الأخرى تتابعات قليلة أو كثيرة الانتظام. وهذه الحقيقة العامة هي ما يمكن أن نسمِّيه قانون الأحوال الإستطيقية الثلاث. إن كل فن سائر في طريق نمو مستقبل استقلالًا ذاتيًّا نسبيًّا لا توقفه أو تغير اتجاهه بعض الأحداث الخارجة عن المجال الإستطيقي، هذا الفن يمرُّ عادة في مراحل ثلاث تتوسطها المرحلة أو العصر الكلاسيكي ويكون العصر قبل الكلاسيكي والعصر بعد الكلاسيكي طرفيها. وأهم ما يميز هذه الفترات الثلاث هو نقاء الأذواق وأمانة التكنيكات وفصل الأنواع ثم صفة الوضوح والعقل التي تتميز بها المؤلفات في العصور الكلاسيكية. أما العصران المتطرفان فيتميزان بالإفراط في الخلط وبانعدام النقاء أو بوجود تأثيرات معقدة مشكوك في ذوقها.

ويعتبر تاريخ الأدب الفرنسي أحد أمثلة النمو الإستطيقي الكامل الذي يمتاز التحليل فيه بأنه أوضح تحليل؛ فلو أخذنا فترة ما قبل الكلاسيكية لوجدناها تمثل العصر البدائي لأغاني المعارك الملحمية ثم نمرُّ بعد ذلك في فترة من التعقيدات الغريبة عند «كبار البلغاء les grands rhétoriqueurs» حتى نصل إلى فترة رد فعل تتجه نحو البساطة والنقاء وهي فترة الممهِّدين للنهضة La Renaissance ويمثلها مثلًا جماعة «البلياد» La Pleiade وهم مدرسة كانت ما تزال مشبعة بكثير من التصنعات الغريبة على عبقرية اللغة.

وقد انتهت هذه الحركات العشوائية إلى العصر الكلاسيكي في القرن التالي، ثم أدت عظمة الكلاسيكيين الكبار — كما هي العادة — إلى ظهور فترة من النقل والخلط الأكاديمي بقي فيها الفن الكلاسيكي حيًّا؛ ولكن حياته لم تكن حياة حقيقية، وكان ذلك في القرن الثامن عشر، قرن شبه الكلاسيكية.

ثم جاء رد الفعل الرومانسي فأعاد الحياة إلى هذا التكنيك المنهوك خصوصًا عندما رفع إلى مصاف الفن العظيم الأنواع الفنية التي قيل عنها في الأجيال السابقة إنها وضيعة. ثم انتهى الهوج والسرف الرومانسي إلى مرحلة تدهور في الفترة التالية التي خلطت في غير تماسك الواقعية والرمزية، وهما اتجاهان شقيقان متعاديان ينتجان مؤلفات غاية في التعقيد.

ثم تنقفل الدائرة بعد المراحل السِّت لهذه الأحوال الثلاث، وتنتهي كل إمكانيات الفهم القديم ولا يكون هناك بدٌّ من السير في تطور جديد بتجديد الاستعمال الفني المألوف

للغة وللأنواع أو الأساليب تجديدًا إلى أقصى ما يستطيع الإمكان. والحق أن المحاولات المبلبلة التي يقوم بها كثير من «الفنانين الشباب» توحي وتمهِّد فطريًّا لنقطة بدء جديدة حقًّا؛ فمن أسلوب زنجي أو تلغرافي بدون تركيب نحوي إلى تصنيع الطفولة أو السذاجة الشعبية إلى تعقيدات طبوغرافية أو مزاجات «بربرية» للأنواع الفنية — بل وحتى للفنون ذاتها — إلى شعر حُر ونُظم جديدة لوزن الشعر ثم فوضى دادائية dadaïste وتحللات مستقبلية faturistes وصخاب الوجودية. وتتفرع أمام أعيننا من حركة التدهور التي أعلنتها مدرسة مللارميه Mallarmé لجلجات مؤلمة لفترة بدائية يمكن أن تبدأ منها دورة مقبلة سائرة على نفس الإيقاع الثلاثي مؤسسة على فهم جديد للنثر والشعر لا يمكننا إلا بشق الأنفس أن نخمن أشكالها النهائية.

وهذا الإيقاع الثلاثي ليس جامدًا ولا واحدًا في كل الأحوال؛ فالتتابع الكامل المنتظم للمراحل الست نادرًا ما يلاحظ في التاريخ؛ إذ إنه تحدث عثرات تُوقف التقدُّم وتوجد بقايا حية وارتدادات. وتشهد على ذلك التطورات الملتحمة المتلاصقة للأنشودة الجريجورية وللبوليفونية وللهارموني الحديث.[٤] فعندما تدهورَ الهارموني الحديث تبعه من يومنا هذا تخبطات عشوائية ما زالت بعيدة عن الترابط والتماسك، فمن اقتباسات من الموسيقات الشعبية والأمريكية والزنجية والشرقية إلى إدخال دقات جديدة وضوضاءات إلى محاولات للتأليف اللانغمي والعديد الأنغام، كلها محاولات تنبئ بفجر جديد محتمل لعصر بدائي مبني على فهمٍ جديد للأنواع وللمبادئ نفسها في الفن.

وهذه التطورات الكبيرة ليست فردية ولكنها اجتماعية؛ فليست هناك شخصية مهما كانت من العبقرية تستطيع أن تخلق حركة جمعية في جوهرها أو أن تخلق حركة دولية

[٤] في البوليفونية الصوتية vocale: البدائيون الفرنسيون، الرواد الفلاندريون، الكلاسيكية البالسترينية، العصر المادريجالي الكلاسيكي الكاذب، الرومانسية البوليفونية عند باخ وهندل، وقد أمكن تفادي التدهور في ذلك الوقت بصعود التلحين القديم «الشعبي كما هو على الدوام، الجريجوري من حيث ما قد صار إليه بعد» إلى مرتبة الفن العظيم في الأوبرا والليد Lied والسوناتا والسيمفونية الحديثة، ومن ناحية النظام الهارموني le système harmonique يعتبر مونتفيرد Monteverde من البدائيين، أما جلوك Glück فرائدًا، وأما موتسارت وبيتهوفن فكلاسيكيَين، ومندلسون Mendelessohn فشبه كلاسيكي، وبرليوز وفاجنر فرومانسيَين، وديبوسي Debussy تدهوريًّا — وسوف نرى من جديد طائفة من البدائيين تنكر بلا شك الثالوث الهارموني القديم «الغمى، السائد، ما دون السائد، tonique, dominante, sous-dominante» وتجتهد في أن تضع محلها «النظم اللانغمية atonal، العديدة الأنغام polytonal، والعديدة الإيقاعات polyrythmique».

مثل الحركات الكلاسيكية أو الرومانسية أو الأساليب القوطية والنهضية أو الحديثة. في مقدور هذه الشخصية فقط أن تضيف طابعها الشخصي إلى إنتاج هو في أصله اجتماعي.

وهذا التطور خاص بالإستطيقا؛ برغم التداخلات العديدة التي تربطه بتطورات الوقائع الاقتصادية والسياسية والدينية؛ ذلك أن مراحل هذه الإيقاعات المختلفة لا تتفق إلا فيما ندر وبالمصادفة؛ فالامتياز والعظمة الفنية لمدينة البندقية ينبئان بتدهورها التجاري والسياسي. وقد تأخرت الثورة الرومانسية في فرنسا نصف قرن من الزمان عن الثورة السياسية. وحدثت حركة الإصلاح الموسيقي الحديث في اللحن المصاحب حوالي عام ١٦٠٠م؛ أي بعد مضي قرن على الإصلاح البروتستانتي، ذلك الإصلاح الذي لم يُلحق بالنظام البوليفوني الموجود في ذلك الوقت مشتركًا بين الأديان والبلاد كلها إلا فروقًا طفيفة. كما أن حركة الإصلاح الموسيقي هذه لم تحدث إلا بعد قرنين من النهضة الإيطالية في ميدانَي التشكيل والأدب.[٥]

إن كل عمل من الأعمال الفنية إنما يكون في آخر المطاف نسبيًّا إلى هذا التطور الباطني للفن. وإن آخر سؤال ينبغي علينا أن نسأله لنحدد بطريقة منهجية قيمة من القيم هو: هل العمل الفني آخذ وضع نكوص، أو أنه بقية حية لاتجاه مضى، أو أنه في مكان السوي في لحظة من لحظات الإيقاع الثلاثي للفن؟

وإن أعلى نهاية لسلم العلاقات التي يمكن أن ينتظمها قانون بعد الدراسة السيكولوجية هو المستوى السوسيولوجي، هذا السلم الذي ينتظم كل قيمة فنية أو جمالية في إستطيقا نسبية.

(٣-١) السلطات الثلاث الإستطيقية

إن ألعاب التركيبات البوليفونية للبناءات غير المتجانسة التي هي الفنون تنبع أولًا من التكوين السيكوفسيولوجي لكل فرد لديه هبة لبعض التكنيكات، غير أن التمثيلات

[٥] إذَن فتطوُّرات الفنون المختلفة لا تسير على الدوام معًا. فقد كان القرن السابع عشر في فرنسا القرن الكلاسيكي للتراجيديا والخطابة، وكان القرن الثامن عشر قرن الأوبرا والسيمفونية. وما زالت فترة التدهور في الأدب والموسيقى المعاصرة مستمرة حتى الآن؛ ولكن العمارة والفنون الزخرفية التي كانت مدفونة نصف ميتة رهينة الخلط والنقل الأكاديمي طوال قرن أو نحوه قد صحَّت وازدهرت ازدهارًا كاملًا منذ جيل.

الجماعية les reprèsentations collectives تمارَس فيها ثلاث وظائف رئيسية تتجاوز كل شخصية حتى ولو كانت في غاية العظمة. وهذه الوظائف الثلاث هي: التشريعية والقضائية والتنفيذية.

السلطة التشريعية: ومَهمتها وضع قواعد اللعب «أساليب – أنواع – مدارس» الخاصة بكل لحظة من لحظات التطور.

السلطة القضائية: ومَهمتها الحكم على الجولات الرابحة أو الخاسرة الملغاة أو المغشوشة «جمال – قبح – إسفاف – أكاديمية» وتأكيد النجاحات التي ضربت الرقم القياسي والمباريات التكنيكية «درر الأعمال الفنية الثابتة أو المهدرة القيمة أو التي رد إليها اعتبارها».

السلطة التنفيذية: توجيه المكافآت والعقوبات الإستطيقية «نجاح أو فشل حاليَّين، نسيان أو عظمة متوقعة في المستقبل».

ونظرًا لعدم وجود أية وضعية للجمال الخيالي المطلق — الذي هو حدٌّ لا يمكننا إلا أن نهدف إليه ونسلك سبيله على الدوام دون أن نستطيع أن نبلغه أو حتى أن نعرفه، وطبعًا دون أن نستطيع أن نحياه؛ فإن الوظائف الثلاث السابقة هي الضمانات الوحيدة التي يمكن التحقق منها لكل قيم الفن في كل تطوراتها المعاشة فعلًا، وبفضل هذه الوظائف الثلاث لن تكون تقديراتنا خاصة بعقل وحيد في الدنيا «وإلا لكان عقلًا مجنونًا»، بل ستكتسب الموضوعية الوحيدة التي تناسب البناءات الروحية.

ختام

وضع علماء الجمال مشاكلهم أحيانًا على المستوى الرياضي أو الميكانيكي، وأحيانًا على المستوى الفسيولوجي أو السيكولوجي، ثم وضعوها أخيرًا من وجهة النظر السوسيولوجية، ولا شك أنهم على حق في ذلك. ولكن بعض الشكاك والسطحيين قد وجدوا في هذا الاختلاف دليلًا على التفكك والعجز في حين أنه يعبر عن إفراط ثراء علم مبتدئ يتجه نحو هدف هو الانتظام، وهذا الاتجاه هو بلا شك أغنى وأصعب النظم الأخلاقية لدى الإنسانية.

وإن أعدى أعداء الإستطيقا عندما يحكم على قيمةٍ ما من قيم الفن أو الجمال حكمًا مبنيًّا على أساس إنما يسهم في الإستطيقا بطرف سواء أراد ذلك أو لم يرد، وشبيه بذلك القولِ القولُ بأنه لا داعي لأن تكون هناك إستطيقا؛ هذا القول هو تأليف في الإستطيقا، بل أكثر من ذلك هو تأليف لإستطيقا ممتازة تحل محل الرديئة التي استنكرت وأهدرت. إن الإستطيقا الحقَّة لا تستبعد من الآراء سوى التشبثية العقيمة وتعصب المدارس.

وإن التشابك الشديد بين الوقائع ليفسر لنا السبب الذي كانت من أجله الصورة الوضعية أو العلمية للإستطيقا حديثة إلى حد كبير، ويفسر لنا كيف أن شخصية كل مؤلِّف تندس وسط التفاصيل الدقيقة جاعلة كل همِّها أن تثبت نفسها في مؤلَّف فني على الفن لا أن تختفي لتنتج مؤلَّفًا علميًّا.

وفوق هذا الأثر الذي تحدثه في الإستطيقا الصفات الفردية للمؤلفين نجد أثر الصفات القومية؛ فمن الطبيعي أن إستطيقا بلدٍ ما تترجم وتعكس بطريقتها مزاج هذا البلد ترجمة شبيهة بما تفعله الفنون المحلية بطريقة أخرى. فالإستطيقا الإنجليزية والأمريكية تتسم بالبراجماسية والخبرة التجريبية التي تقف على طرف النقيضَين مع المثالية الصوفية والعاطفية. إنها تفضل الوقائع الملموسة على النظريات العامة.

وعلى العكس من هذا تميل الإستطيقا الجرمانية إلى التجريد المجتهد وإلى الاستنتاجات المذهبية، وتهدف — على الدوام تقريبًا — إلى الدخول ضمن النظريات الكبرى للعالم والبناءات الهائلة للميتافيزيقا أو العلم العالمي.

أما إستطيقا البلاد اللاتينية، البلاد التي تتكلم الفرنسية والإيطالية أو الإسبانية؛ فإنها تقف موقفًا وسطًا كارهة للإسراف محبة للأفكار الواضحة ولشواهد الذوق محبة لذلك التعقل في الوجدانية المثقفة معتقدة أنها أكثر حكمة؛ لأنها أقل غرورًا وأكثر اهتمامًا بالاتزان منها بالتفكير ومحترمة الوضوح والصفاء الذي تتميز به.

وأخيرًا فإن الروح العلمي يُستخلص بعيدًا فوق هذه المزاجات القومية قادرًا على توحيد هذه الشخصيات الفردية أو الجمعية في مثال واحد للمنهج والحقيقة، وهما الأساسان اللذان ينبني عليهما العلم. وبهذه الطريقة يولد العلم، ونقول «يُولد» لأن الإستطيقا العلمية ليست حتى الآن حقيقة؛ ولكنها في طريقها إلى بلوغ هذه المرتبة، ولا شك أنها ستبلغها.

لقد قيل — وهذا قول لا يبعد عن الحق — إن النظرية المجردة للفن تلائم ملاءمة خاصة الأجناس الفنانة عن اجتهاد التي تحتاج؛ لكي تفسر إلى أن تفهم وتحتاج لكي تعجب إلى أن تفسِّر. من هذه الأجناس الألمان والأمريكان. ولكن هذه النظرية المجردة ليست بضرورة ملحة لدى الشعوب التي لها ذوق بالفطرة مثل الفرنسيين الحديثين، بل أكثر من ذلك. إن مثل هذه النظرية قد تعوق الخلق عندهم؛ إذ إن الإسراف في التفكير كثيرًا ما يفسده الإلهام الحدسي صنو الانتخاب أو قريب الغريزة العمياء والاندفاعات اللاشعورية.

غير أننا قد رأينا أن هذا الرأي السيكولوجي فيه كثير من المبالغة، وأن تطبيقه السوسيولوجي غير سليم، فالتاريخ يدلُّنا على أن الإغريق منذ نضجهم والإيطاليين من وقت نهضتهم يربطون أحسن الربط في شخص أفلاطون أو ليوناردو بين الاندفاعات الخلاقة والتفكير النقدي.

في بعض الطبائع إذَن وفي بعض لحظات التطور يدعم التفكير النقدي الاندفاعات الخلاقة ويوضِّحها. والمدارس الفنية الفتية في أيامنا هذه تحيط نفسها في عناية بإعلانات وبرامج أهدافها منهجية. وإن كان التزايد الحديث في الإنتاج الإستطيقي حقيقة عالمية؛ فلماذا لا يكون الوقت قد حان — بعد المصائب والمحن التي قاستها الأجيال الحديثة — لتتخذ فرنسا في الحضارة المستقبلة مكان القيادة السلمية الذي كان لليونان بعد الحروب الميدية في العصر القديم؟

المراجع[1]

I. HISTOIRE ET BIBLIOGRAPHIE DE L'ESTHÉTIQUE

BASCH (V.), *Essai critique sur L'esthétique de Kant*. Alcan, 1896, 2° éd., Vrin, 1927, in–8°, L–634 p., *La poétique de Schiller*. Alcan, 2° éd., 1911, in–8°, 352 p., *Essais d'esthetique, de philosophie et de littérature*. Alcan, 1934, in–8°, 413 p.

BITES–PALEVITCH (M.), ** *Essai sur L'esthétique allemande contemporaine*. Alcan, 1926, in–80, 335 p.

BORISSAVLIÉVITCH (M.), ** *Les théories de l'architecture*. Payot, 1926, in–80, 367 p.

CASSAGNE (A.), * *La théorie de l'art pour l'art en France*. Hachette, 1906, in–8°, 330 p.

CROCE (B.), ** *Esthétique* (trad. de l'ital.) (partie II). Giard, 1904, in–8°, 518 p.

FELDMAN (V.), ** *L'esthétique francaise contemporaine*. Alcan, 1936, in–16, 139 p.

[1] لم نذكر إلا أهم كتب الإستطيقا التي كُتبت باللغة الفرنسية أو تُرجمت إليها، ولإكمال قائمة المراجع يُرجع إلى المؤلفات التي تحوي قائمة مراجع هامة مذكورة في الهامش «وهذه المؤلفات أشرنا إليها هنا بنجمة *» أو مذكورة في تذييل «وقد أشرنا إليها بنجمتين **».

LALO (C.), ⋆⋆*L'esthétique expérimentale contemporaine.* Alcan, 1908, in-8°, 208 p.

MUSTOXIDI (T. M.), ⋆⋆*Histoire de l'esthétique française (1700-1900).* Champion, 1920, gr. in-8°, 240 p.

NEEDHAM (H. A.), ⋆⋆*Le développement de L'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX siècle.* Champion, 1926, gr. In-8°, 323 p.

CHANDLER (A.), ⋆⋆*A Bibliography of experimental Aesthelics (1865-1932).* Columbus (Ohio), 1934, in-4°, 25 p.

HAMMOND (W.), ⋆⋆*A Bibliography of Aesthetics and of the philosophy of fine arts (1900-1932),* Longmans, New York, 1934, gr. In-8°, x-205 p.

VURGEY, ⋆⋆*Bibliographia esthelica.* Bruxelles, Institut de Biblingraphie, 1908, in-80, 102 p.

II. ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE

ARISTOTE, *Poétique, rhétorique, politique* (diverses traductions du grec).

BALDWIN (J. M.), *Le pancalisme* (trad. de l'angl.). Alcan, 1913, in-8°, 331 p.

BAUDOUIN (Ch.), *Psychanalyse de l'art.* Alcan,1929. in-8°, 274 p.

BAYER (R.), *L'esthétique de la grâce.* Alcan, 1933, in-8°, 2 vol, 634-583 p.

BRAUNSCHVIG (M.), ⋆⋆*L'art et l'enfant.* Didier, 1907, in-8°, 400 p.

BRAY (L.), *Du beau (origine et évolution).* Alcan, 1901, in-8°, 294 p.

CHALLAYE (F.), *L'art et la beauté.* Nathan, 1929, in 8°, 291 p.

CROCE (B.), ⋆⋆*Esthétique* (trad. de l'ital.). Giard, 1904, in-8°, 518 p., *Bréviaire d'esthétique* (id.). Payot, 1923, in-18, 182 p.

DE BRUYNE (E.), *Esquisse d'une philosophie de l'art* (trad. du néerlandais). Bruxelles, Dewit, 1930, in-8°,419 p.

DELACROIX (H.), ⋆⋆*Les sentiments esthétiques*, pp. 297–332 du Traité de psychologie de G. Dumas, t. II, Alcan, 1924., *Nouveau traité* (id.), t. VI, 1939, pp. 253–315., ⋆*Psychologie de l'art.* Alcan, 1927, in-8°, 481 p.

DEONNA (W.), *Les lois et les rythmes dans l'art*. Flammarion, 1914, in–16, 187 p.

GAULTIER (P.), *Le sens de l'art*. Hachette, 1907, in–18, 269 p., (illustré).

GUYAU (M.), *Les problémes de l'esthétique contemporaine*. Alcan, 1884, in-8°, 264 p., *L'art au point de vue sociologique*. Alcan, 1890, in–8°, 387 p.

HEGEL (F.), *Cours d'esthétique*. (trad. de l'all.). Germer–Bailliére, 1840–1852, 5 vol. in–8°.

JOUFFROY (Th.), *Cours d'esthétique*. Hachette, 1843, in–18, 478 p.

KANT (E.), *Critique du jugement* (diverses trad. de l'all.), 1970. Vrin, gr. in–8°, 296 p.

LALO (C.), ⋆*Les sentiments esthétiques*. Alcan, 1910, in–8°, 278 p., ⋆*Introduction a l'esthétique*. Colin, 1912, in–16, 343 p., ⋆⋆*L'art et la vie sociale*. Doin, 1921, in–18, 378 p., L'art et la morale. Alcan, 1922, in–16, 184 p., ⋆⋆*La beauté et l'instinct sexuel*. Flammarion, 1922, in–18, 189 p., *L'expression de la vie dans l'art*. Alcan, 1933, in–8°, 263 p., *L'art et la vie*, Vrin, 1939, 3 vol. in–8°.

LAMENNAIS (F.), *De l'art et du beau*. Garnier, 1841, 354 p.

LASCARIS (P.),⋆⋆*L'education esthétique de l'enfant*. Alcan, 1927, in–8°, 508 p.

LOMBROSO (C.), ⋆*L'homme de genie* (trad. de l'ital.). Alcan, 1903, in–8°, 616 p., (illustré).

MARITAIN (J.), ⋆*Art et scolastique*. Art catholique, 1920, in–12, 181 p.

NIETZSCHE (F.), *L'origine de la tragédie*, *Humain, trop humain*, *Le crépuscule des idoles*, etc. (trad. de l'all.).

PAULHAN (F.), *Psychologie de l'invention*. Alcan, 1901 in–16, 185 p., *Le mensonge de l'art*. Alcan, 1907, in–8°, 30 p.

PILO (M.), *Psychologie du beau et de l'art* (trad. de l'ital.). Alcan, 1895, in–16, 180 p.

PLATON, *Phédre, Le banquet, La République, Les lois (Grand Hippias)*, etc. (diverses trad. du grec).

PLOTIN, *Enncades*, I, V (diverses trade. du grec).

PROUDHON (P. J.), *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris, 1875, in–16, 380 p.

RIBOT (Th.), *Essai sur l'imagination créatrice*. Alcan, 1900, in–8°, 330 p.

SCHILLER (F.), *Lettres sur l'éducation esthétique*, 1794–5 (trad. de l'all., 1855–1875).

SCHOPENHAUER (A.), *Le monde comme volonté et représentation* (trad. de l'all.) Alcan, 3 vol. in–8°.

SEGOND (J.), *L'esthétique du sentiment*. Boivin, 1927, in–8°, 155 p.

SOREL (G.), *La valeur sociale de l'art*. Jacques, 1901, in–8°, 32 p. (Revue de Metaphysique, 1901).

SOURIAU (E.), *L'avenir de l'esthétique*. Alcan, 1929, in–8°, 403 p., *L'instauration philosophique*. Alcan, 1939, in–8°, 414 p., *La correspondance des arts*. Flammarion, 1947, 279 p.

SOURIAU (P.), *La suggestion dans l'art*. Alcan, 1893, in–8°, 348 p., *L'imagination de l'artiste*. Hachette, 1901, in–16, 288 p., *La beauté rationnelle*. Alcan, 1904, in–8°, 506 p.

SPENCER (H.), *Essais sur le progress* (trade. de l'angl.). Alcan, 1877, in–8°, t. I, xxxii–415 p.

SULLY–PRUDHOMME, *De l'expression dans les Beaux–Arts*. 1883. Lemerre, 1898, in–8°, 350 p.

TAINE (H.), *Philosophie de l'art*. Alcan, 4 vol. in–18, 1865–1869. Hachette, 2 vol. in–16.

TOLSTOI (L.), *Qu'est–ce que l'art?* (trad. du russe). Perrin, in–16, 280 p., 1898 ; Ollendorff, 1898.

VAN GENNEP (A.), *Le folklore*. Stock, 1924, in–12, 125 p., (illustré).

VINCHON (Dr J.), **L'art et la folie*. Stock, 1924, in-12, 127 p. (illustré), 2° éd. augm., 1950.

III. ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE

ARRÉAT (L.), *La morale dans le drame, l'épopée et le roman*. Alcan, 1884.
AVELINE (CI.), *Plus vrais que soi*. Savel, 1947.
BALDENSPERGER (F.), *La littérature: création, succés, durée*. Flammarion, 1913.
BERGSON (H.), *Le rire, essai sur la signification du comique*. Alcan, 1902.
BREMOND (H.), *La poésie pure*. Grasset, 1926, *Priére et poésie*. Grasset, 1926.
BRETON (A.), *Manifeste du surréalisme*. Kra, 1925.
CLAUDEL (P.), *Art poétique*. Mercure de France, 1913.
ESTÉVE (C.), *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*. Vrin, 1938.
GILSON (E.), *L'école des muses*. Vrin, 1951.
GRAMMONT (M.), *Le vers francais*. 2° éd., Champion, 1912.
HENNEQUIN (E.), *La critique scientifique*. Perrin, 1888.
HYTIER (J.), *Le plaisir poétique*. Presses Universitaires, 1923.
JOUVET (L.), *Réflexions du comédien*. Nouv. Rev. Critique, 1938.
KONRAD (H.), *Elude sur la métaphore*. Vrin, 1939.
KRAFFT (J.), *Esthétique de la poésie*. Vrin, 1948, Esthétique de la prose. Vrin, 1952.
LALO (A.-M. et C.), *La faittile de la beauté*. A. Michel, 1923, (illustré), *La femme idéale*. Savel, 1947.
LALO (Ch.), *L'art et la vie* (t. I, *L'art prés de la vie*; t. II, *Les grandes évasions esthétiques*; t. III, *L'économie des passions*). Vrin, 1946-7, *Esthétique du rire*. Flammarion, 1949.
MARITAIN (R. et J.), *Situation de la poésie*. Desclée, 1938.

MAURIAC (F.), *Le roman*. Plon, 1933.

RENARD (G.), *La méthod scientifique de L'histoire Littéraire*. Alcan, 1900

SERVIEN (P.), *Les rythmes*. Boivin, 1930.

SOREIL (A.), *Plaisir aux lettres*. Gembloux (Belgique), Duculot, 1950.

VALERY (P.), *Œuvres. Nouvelle Revue Francaise*, 12 vol. (*Eupalinos, Piéces sur l'art, Variété I–IV, Introduction u la poetique*, 1938, etc.).

VILLIERS (A.), *Psychologie du comédien Lieutier*, 1940, *Psychologie de l'art dramatique*. A. Colin, 1950.

ZOLA (E.), *Le roman experimental*. Charpentier, 1880, *Documents littéraires*. Charpentier, 1891.

IV. ESTHÉTIQUE PLASTIQUE

ALLENDY, BEUCLER, DULLIN, LANDRY, MAC ORLAN, MAUROIS, VUILLER-MOZ, etc., *L'art cinématographique*[Film muet], 8 vol. Alcan, 1926–9, (illustré).

ARRÉAT (L.), *Psychologie du peintre*. Alcan. 1892.

BRAUN-LARRIEU (A.), *Le role social du cinéma*. Ciné-France. 1938.

BRUCK-et HELMHOLTZ, *Principes scientifiques des Beaux-Arts*. Bailliére, 1878 (trad. de l'all.).

COHEN-SÉAT (G.), *Principes d'une philosophie du cinéma (Filmologie)*. Presses Universitaires de France, 1946.

DENIS (M.), *Théories*. Occident, 1912, *Nouvelles théories*. Rouart, 1922.

FOCILLON (H.), *La vie des formes*, 1934. Alcan, 1939.

GHYKA (M.), *Esthétique des proportions*. N. R. F., 1927, *Le Nombre d'or*. N. R. F., 2 vol., 1931–3, *Essai sur le rythme*. Nouvelle Revue francaise, 1938, (illustrés).

GOULINAT (J.), *La technique des peintres*. Payot, 1922.

GUASTALLA (P.), *Esthétique, L'esthétique et l'art*. Vrin, 1925–8.

GUERLIN (H.), *L'art enseigné par les maitres* (Esthétique, Enseignement, Technique, etc.). Laurens, 7 vol. illustrés.

HOURTICO (L.), *La vie des images*. Hachette, 1927, (illustré).

LALO (C.), *L'esthétique experimentale contemporaine*. Alcon, 1908, *Les grandes évasions esthétique*. Vrin, 1947.

LHOTE (A.), *La peinture*. Denoël, 1933, Parlons peinture. Denoël, 1936, *Traite du paysage*. Floury, 1939, (illustrés).

LUQUET (G.-H.), *Les dessins d'un enfant*. Alcan, 1913, L'art et la religion des hommes fossils. Masson, 1926, *Le dessin enfantin*. Alcan, 1927, (illustrés).

MALRAUX (A.). *Psychologie de l'art*, 3 vol., 1948–50.

MONOD-HERZEN (E.), *Principes de morphologie génerate*. Gauthier-Villas, 1927, 2 vol. illustrés.

OZENFANT et JEANNERET, *La peinture moderne*. Payot, 1925, (illustré).

PAULHAN (F.), *L'esthétique du paysage*. Alcan, 1912, (illustré).

RODIN (A.), *L'art*, *Les cathédrals de France*. Colin, 1914, (illustré).

RUSKIN (J.), *Les sept lampes de l'architecture* (1849), *Les peintres modernes* (1843–1860), etc. (trad. de l'angl.).

SOURIAU (P.), *L'esthétique de la lumiére*. Hachette, 1912, (illustré).

VENTURI (L.), *Histoire de la critique d'art* (trade. de l'ital.). Bruxelles, Connaissance, 1938.

V. ESTHÉTIQUE MUSICALE

BOURGUES et DENEREAZ, *La musique et la vie intérieure*. Lausanne et Paris, Alcan, 1921.

BRELET (G.), *Esthétique et création musicale*. p.U.F., 1947, *L'interpretation créatrice*, p.U.F., 2 vol., 1951.

CEUROY (A.), *Musique et littérature*. Bloud, 1923.

COMBARIEU (J.),*La musique, ses lois, son évolution*. Flammarion, 1908, *La musique et la magie*. Picard, 1909.

DEBUSSY (C.), *M. Croche, anti-dilettante*.

DUMESNIL (R.), *Le rythme musical*. Mercure de France, 1921.

DUPRE (Dr) et NATHAN (Dr), *Le langue musical*. Alcane, 1911.

HANSLICK (E.), *Du beau dans la musique*, 1854 (trade. De l'all.).

HELMHOLTZ (H.), *Théorie physiologique de la musique*. Masson, 1868 (trad. de l'all).

D'INDY (V.), *Cours de composition musicale*, 2 v. Durand, 1900–9.

JACQUE DALCROZE (E.), *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne et Paris, Rouart, 1920.

LALO (C.), *Eléments d'une esthétique musicale scientifique*, 1908. 2° éd. augm. Vrin, 1939, *L'esthétique musicale*, dans *La musique*. Larousse, 1947, (illustré).

LANDRY (L.), *La sensibilité musicale*. Alcan, 1927.

LASSERRE (P.), *Philosophie du goul musical*. Grasset, 1922.

LIFAR (S.), *La danse*. Denoël, 1938.

MICHEL (P.), *Psychanalyse de la musique*. p.U.F., 1950.

RIEMANN (H.), *Eléments de l'esthétique musicale*. Alcan, 1906 (trad. de l'all.), *Dictionnaire de Musique* (id.).

STRAWINSKY (I.), *Poétique musicale*. Janin, 1940.

D'UDINE (J.), *Qu'est-ce que la danse?* Laurens, 1921.

WAGNER (R.), *OEuvres* (trad. de l'all.), 12 vol.

Consulter encore sur chaque art les principales oeuvres de *critique littéraire*, musicale ou plastique et *d'histoire* des divers arts; les *Essais*, *Mémoires* ou *Lettres* de nombreux artistes; les parties speciales d'ouvrages plus generaux, tells que:

R. BAYER, H. DELACROIX, E. SOURIAU (voir plus haut).

ALAIN, *Systeme des Beaux-Arts*. Nouvelle Revue Francaise, 1920.

GROSSE (E.), *Les débuts de l'art*. Alcan, 1902. (illustré).

Encyclopedie francaise, t. XVI–XVII (*Arts et littératures*), 1935.

II° Congres international d'Esthétique et de Science de l'Art. Alcan, 1938, 2 vol.

Revue d'esthétique (illustrée). Presses Universitaires de France, 948 et suiv. (trimestrielle).


هنداوي